This is a reproduction of a library book that was digitized by Google as part of an ongoing effort to preserve the information in books and make it universally accessible.

Google™ books

https://books.google.com

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

COLUMBIA LIBRARIES OFFSITE
CU58295445
809 L71 v.21
Immermanns "Kaiser F

Columbia University
in the City of New York

THE LIBRARIES

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

LITTERARHISTORISCHE

FORSCHUNGEN

HERAUSGEGEBEN

VON

Dr. JOSEF SCHICK
o. ö. Professor an der Universität
München

UND

Dr. M. Frh. v. WALDBERG
a. o. Professor an der Universität
Heidelberg

XXIV. Heft

WILHELM MIESSNER

LUDWIG TIECKS LYRIK

BERLIN
VERLAG VON EMIL FELBER
1902

Digitized by Google

Ludwig Tiecks Lyrik

Eine Untersuchung

von

Wilhelm Miessner

BERLIN
VERLAG VON EMIL FELBER
1902

Digitized by Google

Alle Rechte vorbehalten.

Ohlenroth'sche Buchdruckerei, Erfurt.

Digitized by Google

ELISABETH MIESSNER

geb. TOTZKE

zugeeignet

Digitized by Google

Digitized by Google

Vorwort.

Als Hermann Hettner im Jahre 1849 sein Buch „die romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhange mit Goethe und Schiller“ schrieb, musste er noch der Ansicht entgegentreten, nach der ein Romantiker gleichbedeutend war mit Reaktionär im politischen Sinne. Damals kam Ludwig Tieck, von Friedrich Wilhelm IV. gerufen, nach Berlin, seiner Heimatstadt, zurück; aber nichts konnte ihn bewegen, in das politische Treiben der Tage einzugreifen: ein Protest gegen die letzten Ausläufer einer ursprünglich nur ästhetischen Schule. Wenn wir indes von Romantik reden, verstehen wir nur diese künstlerische Bewegung darunter.

Nachdem Rudolf Haym 1870 das erste abschliessende Werk über die Romantiker im ganzen gegeben hat, geht in neuester Zeit die Forschung mehr noch in das Einzelne. Man gewinnt ein neues Interesse und vielleicht auch ein grösseres Verständnis in weiteren Kreisen für die einzelnen so komplizierten Individuen dieser hyperpoetischen Schule, die notwendigerweise die klassische Periode ablösen musste, so sehr sie andererseits gerade in ihr Wurzel geschlagen hatte. Am Schluss des Jahrhunderts erkennt man auch die Fäden besser, die von jenem kleinen Kreise im letzten Grunde ausgehend alle Zweige der Selbstbethätigung unseres Volkes durchziehen. Und wie er das geistige Besitztum der Klassiker durch ihre nationalen Bestrebungen ihrem Volke sicherte, so schenkte er ihm auch die Kenntnis

Digitized by Google

von dem, was andere Völker in paralleler Entwicklung erreicht hatten. Die Romantiker gaben uns so eigentlich erst den Massstab für das Eigenste, für das, was schon geleistet war und das, was noch zu thun übrig blieb. Noch mehr, man hält es auch nicht mehr für müssig, die eigensten litterarischen Schöpfungen jener Männer im einzelnen zu zerlegen, die, wenn sie sich neben denen Goethes und Schillers immerhin winzig ausnehmen mögen, betrachtet man ihre Beweggründe, als lauter, sogar erhaben anerkannt werden. Enthalten doch diese Werke vieles, auf das man in jüngster Zeit zurückgreifen zu müssen glaubt, wo es sich wieder darum handelt, einem allzu nüchtern praktischen Sinn im Volke entgegen zu treten.

So entstanden die Bücher von Poppenberg, Karr und Busse über „die Söhne des Thals", „Godwi" und „die Lyrik Novalis", endlich Johann Ranftl, „Ludwig Tiecks Genoveva als Romantische Dichtung", Graz 1899. Sie alle haben die Ansicht widerlegt, als habe die Form bei den Romantikern den Inhalt vollkommen erstickt; sie sind den geistigen Strömungen nachgegangen, aus denen bizarre, aber darum um so interessantere Werke geflossen sind.

Während nun in Novalis der Philosoph schon längst geachtet wurde, begnügt man sich bei Tieck noch immer, hervorzuheben: er sei der Dichter der Romantiker, von dem die anderen ihre Theorien erst ablasen, der aber am meisten im Formalen untergegangen sei. Zwei neuere Werke, „Studien zur Theorie des Reims", erster Teil von Alexander Ehrenfeld, Zürich 1897 und „die romanischen Strophen in der Dichtung deutscher Romantiker" von Emil Hügli, Zürich 1900, bringen das eine „auch nebensächliche Bemerkungen, um ein ganzes Bild der Behandlung des Reims bei den Romantikern zu haben", das andere in Bezug auf Tieck ebenfalls erschöpfendes Material.

Digitized by Google

Als Ergänzung nun zu den angeführten und dem grundlegenden Buch von Herman Petrich, „drei Kapitel vom Romantischen Stil“, Leipzig 1878, ist die vorliegende Arbeit gedacht. Es schien gerade einmal eine Untersuchung erforderlich, die zeigt, wie weit das Hervorheben der formalen Seite bei Tieck den Inhalt beeinträchtigt; beruhen doch die genannten Forschungen mit Ausnahme der Ranftlschen auf der Voraussetzung, dass das Wesentliche Tieckscher Verse in ihrer Klangwirkung bestehe und der Inhalt erst in zweiter Linie in Betracht komme. Meine Arbeit geht infolgedessen mehr auf die Analyse der Motive und der Ausdrucksmittel bis dahin ein, wo jene über Reim und Strophenbau einsetzen, indem sie nach Möglichkeit hier wie dort auf die inneren wie äusseren Ursachen seines Schaffens Wert legt. Die ersteren bestehen natürlich in den Lebensbedingungen Tieckscher Lyrik, das heisst in dem, was ihm als Künstler und als Menschen Veranlassung zu lyrischem Schaffen wurde, und die äusseren Ursachen sind dann Anlehnungen und Entlehnungen. Hierbei bin ich im ersten Teil chronologisch vorgegangen, wenigstens innerhalb jedes einzelnen Abschnittes und habe stets die Stelle der angeführten Gedichte erstens in der von Tieck selbst 1821—1823 besorgten Gedichtsammlung, Dresden, Band I—III, sodann in den Schriften, die von 1828—1829 ebenfalls vom Dichter selbst herausgegeben sind, Berlin, Band I—XVI, endlich die Jahreszahl, wie sie die Sammlung in einem angehängten chronologischen Verzeichnis nennt, zur besseren Übersicht hinzugefügt. Im zweiten Teil schienen mir die genaueren Angaben überflüssig, weil in der Wahl der Ausdrucksmittel sich die Individualität des Schaffenden gleichmässiger bethätigen wird. Bei Entlehnungen ist natürlich auch hier die Zeit in Betracht gezogen.

Nirgends habe ich mich gescheut, den Massstab anzulegen, der sich mir aus der Lektüre insofern ergab, als

Digitized by Google

ich die Gedichte ganz in der Weise auf mich wirken liess, wie wir Erzeugnisse moderner Lyriker geniessen. So am ersten konnte festgestellt werden, was wohl Tiecks Gedichten damals einen so grossen Beifall seines Kreises eingetragen hat; denn einerseits ist das Empfinden jener Zeit unserem noch nicht so fremd, dass wir es nicht bei einigem Willen und dem Wissen um das, was beide trennt, nachfühlen könnten; andererseits beobachtet man heute Strömungen, die in Bezug auf Stimmungsmalerei so viel Verwandtes mit den Theorien der Romantiker haben, dass man sich fragen muss, wo der Grund für die stetige Abweisung Tieckscher Lyrik liegt bei einer wachsenden Anerkennung der lyrischen Poesie unserer Tage.

Aus diesem Grunde schien es auch angebracht, in einer Einleitung die Theorien Tiecks, wie sie sich aus seinen Prosaschriften ergeben, zusammen zu stellen.

Endlich möchte ich an dieser Stelle nicht verfehlen, Herrn Professor Frhr. M. von Waldberg meinen Dank für die vielfachen Anregungen und Hinweise auszusprechen, mit denen er in liebenswürdiger Weise meine Arbeit unterstützt hat.

Digitized by Google

Inhalt.

Seite

Vorwort VII

Einleitung 1

§ 1. Motive.

Tiecks Lyrik innerhalb seiner Dichtung 12

Lovellton 17

Natur 34

Gedichte über die Kunst 48

Scherzgedichte 59

§ 2. Ausdrucksmittel.

Tieck ein Phantasiedichter 64

Metaphern 71

Licht und Farben 79

Klangwirkungen 85

Schlusswort 103

Digitized by Google

Digitized by Google

Einleitung.

Als Sternbald die Gemälde des alten Malers im Walde zu sehen wünscht, weil er nach dessen Gesprächen über die Kunst etwas Grosses erwarten zu dürfen glaubt, belehrt ihn der Alte mit den Worten: „Das dürft Ihr nicht, denn ich bin nicht für die Kunst geboren, ich bin ein verunglückter Künstler, der seinen eigentlichen Beruf nicht angetroffen hat. Von Kindheit auf war es mein Bestreben, nur für die Kunst zu leben, aber sie hat sich unwillig von mir gewendet, sie hat mich niemals für ihren Sohn erkannt, und wenn ich dennoch arbeitete, so geschah es gleichsam hinter ihrem Rücken.“ Hierin dürfen wir, so wenig es vielleicht zunächst den Anschein hat, ein Selbstbekenntnis Tiecks sehen; und wenn man in Betracht zieht, dass er selbst hervorgehoben hat, wie er in allen Personen des Phantasus und der Novellen immer nur verschiedene Stimmungen und Seiten seines eigenen Charakters darstellen wollte, wird man auch das Gleiche auf den Sternbald anwenden müssen. Jedenfalls stellt man leicht mit Sternbald zu grosse Forderungen an die Lyrik Tiecks, wenn man von den Gesprächen über Kunst in den kritischen Schriften und dem „Sternbald“ ausgeht — und erhält zum Schluss die Antwort des Alten.[1])

[1]) Schon einmal hatte die Lyrik in Deutschland unter einer ähnlichen Erscheinung zu leiden: vergl. „Die deutsche Renaissance-Lyrik“ von Max Frhr. von Waldberg. Berlin 1888. S. 77.

Digitized by Google

Die Gerechtigkeit des Urteils erheischt es, das Wollen eines Künstlers neben dem Erreichten in Betracht zu ziehen. Dann erst erhalten wir die angemessene Perspektive auf ihn als Erscheinung und Grösse in der Litteraturgeschichte: Das Bild rundet sich ab. Vieles, das an sich zu tadeln wäre, erhält ein ganz anderes Aussehen, wenn wir in ihm z. B. das Unvollkommene als das Streben nach einem Ziele erkennen, das allzu hoch gesteckt oder infolge von Trugschlüssen auf einer Anhöhe errichtet ist, die sich bei näherem Anschauen als Sinnestäuschung ergiebt, als ein Wolkenberg, den schwärmende Gemüter so oft mit dem Eifer des Erfinders für Erdenhöhen halten. So will ich in einem ersten Abschnitt ein Bild von Tiecks Wollen, wie es sich uns aus seinen Prosaschriften entrollt, anzudeuten versuchen. Wir lernen damit zugleich seine Stellungnahme zu dem kennen, was er auf dem Gebiete vorfand und erhalten selbst einen sicheren Ausgangspunkt für die Betrachtung seines eigenen Schaffens.

In einem Briefe an Goethe vom 14. September 1797 sagt Schiller: „Zweierlei gehört zum Poeten und Künstler: dass er sich über das Wirkliche erhebt und dass er innerhalb des Sinnlichen stehen bleibt.“ Niemand hat wohl diesen Satz besser illustriert als Goethe, der seine poetische Auffassung der Wirklichkeit eindeutig versinnlicht. Das Gedicht „Gefunden“ z. B. erzählt ein schlichtes Erlebnis; aber jedermann ahnt seine tiefere Bedeutung, selbst wenn seine Schulkenntnis nicht so fest ist, dass er es in Zusammenhang mit Christiana bringen kann. Das geschilderte Einzelerlebnis, gegeben unter dem Symbol des Veilchens, aus dem Walde in den Garten verpflanzt, ist eben zum Typus erhöht. Diesem beliebig herausgegriffenen Beispiel liessen sich beliebig viele andere beifügen. Und Goethe fordert vom Poeten „lebendiges Gefühl der Zustände und Fähigkeit es auszudrücken“. Als der Improvisator

Digitized by Google

Dr. Wolff sich Goethen vorgestellt hatte, äusserte der Altmeister sich über ihn: „Wenn er zum Objektiven durchbricht, so ist er geborgen, es liegt in ihm, denn er ist nicht ohne Phantasie. Und dann ist er unerschöpflich und kann immer neu sein, wogegen aber eine subjektive Natur ihr bisschen Inneres bald ausgesprochen hat und zuletzt in Manier zu Grunde geht.“ Wir sehen hier, wie Goethe und Schiller theoretisch darauf hinweisen, dass es Sache der Dichtung sei, die Wahrheit des Realen darzustellen, wie Goethe sich Eckermann gegenüber ausdrückt. Ebenda schilt er aber jene, „die durchaus am Realen kleben“.[1])

Wie stand es nun um die Zeit, als Tieck in die litterarische Bewegung eintrat, mit den übrigen Lyrikern und im besonderen: was bot sich dem Auge des jungen Feuergeistes in Berlin? In seinen kritischen Schriften[2]) haben wir verschiedene Rezensionen aus den Jahren 1796—1798 unter dem Titel „Die neuesten Musenalmanache und Taschenbücher“, aus dem „Archiv der Zeit“ wieder abgedruckt. Der erste Brief enthält unter anderem folgende Kritik an Schillerscher Lyrik: „Ist es Ihnen nicht aufgefallen, dass jetzt unter den deutschen Dichtern ein Lustrum entsteht, in welchem fast alle Ideen mehr oder minder allegorisch vorgetragen werden? Man schreibt entweder Verse über abstrakte Gegenstände, und dann treten Menschheit, Aufklärung, Veränderlichkeit und so weiter personifiziert auf; oder man sucht, einem ganzen Gedichte eine allegorische dunkle Beziehung beizumischen . . . Dieser Vorwurf trifft nach meiner Meinung mehrere von den neueren Schillerschen

[1]) Vergl. „Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens“ von J. P. Eckermann I u. II. Leipzig 1837.

[2]) „Kritische Schriften“. Zum erstenmal gesammelt und mit einer Vorrede herausgegeben von Ludwig Tieck. Band I—IV. Leipzig 1848. Für das Folgende vergl. I, S. 78, 87, 84, 82, 108.

Digitized by Google

Gedichten gleichfalls.“ Stolbergs Beiträge und einige Oden von Voss erhalten seine ganze Zustimmung, und der Kritiker hebt immer wieder den Schillerschen Musenalmanach besonders gegen den Berlinischen als eine „angenehme Erscheinung“ hervor: „Sie werden hier viele Gedichte finden, die Sie entzücken und Ihre ganze Seele ausfüllen werden. Sie dürfen nur einige von Schiller aufschlagen.“ In „Würde der Frauen“ vermag er aber keinen eigentlichen Plan zu entdecken und vermisst einen „lyrischen und poetischen Gang“, während er nur „einen prosaischen, vernünftigen Zusammenhang“ findet. Um wie vieles prosaischer und trockener mussten einem solchen Rezensenten nun erst die Reimereien vom Prediger Schmidt aus Werneuchen[1]) und von Kosegarten anmuten, die doch nichts weiter als einen Abklatsch der nüchternen Wirklichkeit geben wollten und recht im Nikolaischen Tempo den Pegasus ritten. Da ruft er denn aus: „Können wir aber den einen Dichter nennen, der uns alle Gegenstände nacheinander aufzählt, angenehme und widrige, in ewigem Widerspruch mit unserer Empfindung Dinge schildert, welche gewiss fast jeder Mensch, wenn sein Herz nur irgend erwärmt wird, übersieht oder wenigstens schnell wieder aus seiner Phantasie wegstreicht, wenn sie ihm unvermutet vor Augen kommen?

Er fragt sich selbst, wie man die Natur darstellen dürfe und kommt zu dem Schluss: „Nicht die grünen Stauden und Gewächse entzücken uns, sondern die geheimen

[1]) Tieck hat ihn im Zerbino Schr. X, S. 319 ff in der Figur des Sandpoeten verspottet. In den Anmerkungen zum Zerbino Schr. VI, S. LI giebt er an: „Nicht lang zuvor hatte ich seinen „Almanach der Musen und Grazien“ im Archiv der Zeit kritisch angezeigt, was den Dichter so erzürnte, dass er den unbekannten Rezensenten eine Schlange nannte. Bald darauf erschien Goethes Gedicht: „Musen und Grazien in der Mark“, welches, so viel ich weiss, unbeantwortet blieb. Späterhin dichtete W. Schlegel den herrlichen Dreigesang zwischen Schmidt, Matthisson und Voss.“

Digitized by Google

Ahnungen, die aus ihnen gleichsam heraufsteigen und uns begrüssen . . Und dieses ist das wahre Idealisieren, dem alle grossen Dichter gefolgt sind, ohne dass sie es wussten, weil sie nicht anders konnten.“ Unermüdlich zerlegt er mit feinem Humor die nüchternen Machwerke der Schmidt (Prediger F. W. A.), Klamer Schmidt, Falk, Kosegarten und der Karschin, ihnen Goethe, Bürger, Schiller und Voss gegenüberstellend.

Dort finden wir auch eine Erwähnung Wilhelm Schlegels, die die Zartheit und Feinheit des Gedichtes „Zueignung zum Trauerspiel Romeo und Julie“ lobt. Es stand im Schillerschen Musenalmanach von 1798.

Lässt er sich hier im wesentlichen darüber aus, wie man nicht dichten solle, so erfahren wir in den Phantasien über Kunst und in Sternbalds Wanderungen das Resultat der mit Wackenroder in vielen gemeinsamen Plänen und Erörterungen errungenen Anschauungen des jungen Schriftstellers über das Wesen der Dichtkunst.

Der ältliche Mann, der im Hause der Gräfin „aufbewahrt wurde“ und für einen Dichter galt, ist eine Karikatur dessen, was der Kritiker Tieck erlebt hatte. Er trägt der Tischgesellschaft ein Trinklied im alten Stile vor.[1]) Rudolf Florestan verhöhnt das falsche Pathos dieses Liedes und giebt eine Probe seines eigenen Könnens. Aber auch er wird von den anderen angegriffen und muss sich verteidigen. Plötzlich, mitten im Gesange, wird der Dichter des Singens müde und bricht ab. Als man ihn darüber zur Rede stellt, ruft er aus: „Und warum muss denn alles eben einen Schluss haben; und nun gar in der entzückenden Poesie! Fangt Ihr nur an zu spielen, um aufzuhören?“ Den Scherz umkehrend, bringt er ihnen dennoch den

[1]) „Tieck und Wackenroder“, Kürschners Deutsche Nationallitteratur, Bandausgabe 69, herausgegeben von Jak. Minor. S. 276 ff.

Digitized by Google

Schluss, nachdem er sie überzeugt, dass er unnötig sei und sagt nun: „In der Kunst gar ist ja der Schluss nichts weiter als Ergänzung des Anfangs.“ Damit wollte er nur unbegrenzte Herrschaft der spielenden Phantasie in der Kunst predigen.

Franz weist an einer anderen Stelle auf die Ziele der jungen Kunst hin:[1]) „Was ich mir wünsche: in einem eigentümlichen Handwerk das auszudrücken, was mir jetzt Geist und Herz bewegt, diese Fülle der Anmut, diese ruhige scherzende Heiterkeit, die mich umgiebt.“ Mahnend sagt er zu Rudolf: „Wenn Du nicht so leichtsinnig wärst, solltest Du ein grosses Wundergedicht erschaffen von gaukelndem Glanz und irrenden Klängen, voll Irrlichter und Mondenschimmer.“ Und endlich:[2]) „Wir sind mit allem zufrieden, wenn es nur gemütlich ist, warum soll eben Inhalt den Inhalt eines Gedichtes ausmachen.“

Das heitere Spiel der Gedanken und Gefühlsassociationen, die Selbstbethätigung der poetischen Laune, wird als das göttliche Vorrecht des Sängers angesehen, aus dem in solchen Augenblicken des Schaffens der tiefste Sinn des Lebens spricht: er ist das Medium einer Offenbarung der Natur, denn er versteht die Natur besser als der wissenschaftliche Kopf. Nicht etwa den Unsinn wollen die Romantiker mit solchen Aussprüchen auf den Schild ihrer Dichtung erheben, sondern den tieferen Sinn. „Wozu Worte? Wer versteht die Rede des anderen?“ sagt der Greis

---

[1]) a. a. O. S. 261.

[2]) a. a. O., S. 344, vgl. Novalis Werke, herausgegeben von Meissner. Leipzig 1898. Band III, S. 37. „Es lassen sich Erzählungen ohne Zusammenhang jedoch mit Association, wie Träume, denken; Gedichte, die bloss wohlklingend und voll schöner Worte sind, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang, höchstens einige Strophen verständlich, wie Bruchstücke aus den verschiedenartigsten Dingen.“

Digitized by Google

resigniert zu Sternbald.[1]) Der Dichter mag sich nicht begnügen, die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen darzustellen. Er will mehr: er versucht durch sie hindurch zu dringen und das Chaos ihres Werdens anzudeuten, dem der Künstler allein im Irrgarten von Klängen, Lichtern und Farbentönen näher ist als irgend ein Menschenkind. Hier wird die Poesie zur Religion. Als Priester der Menschheit wollen sie ein grosses Wundergedicht schaffen und der armseligen, am Kleinsten haftenden Alltagsseele einen feenhaften Ausblick auf das verlorengegangene Paradies eröffnen.

In diesem Eifer werden denn auch die Grenzen der Künste untereinander vollkommen verwischt. Franz giebt die Beschreibung eines Gemäldes, die viel eher der Kern eines lyrischen Gedichtes ist.[2]) Überall werden bei Beschreibung der einen Gattung Parallelen zu den anderen gezogen und bewertende Ausdrücke geradezu in den anderen gesucht. Aus tief innerem Bedürfnis nach wahrer Kunst geht auch hier der junge Tieck allen voran und schiesst nicht selten über das Ziel hinaus; nicht zum mindesten veranlasst durch die allzu glatten Erscheinungen auf dem Gebiete der schönen Litteratur. Das feinsinnige Empfinden des jungen Dichters geriet über den Zeitgeschmack, der dem Nicolaischen Aufkläricht huldigte, nicht wenig in Aufregung. War er doch selbst mit dem Litteraturpapst in Berlin in eine zu nahe Verbindung getreten, als dass er das mit ihrer kleinen Menschenwahrheit sich brüstende Philistertum nicht durchschaute. Friesen[3])

---

[1]) a. a. O., S. 403, vergl. Novalis a. a. O., S. 7: „Wie oft fühlt man die Armuth an Worten, um mehrere Ideen mit einem Schlage zu treffen."

[2]) a. a. O., S. 272. Vergl. Schr. V, S. 478.

[3]) „Ludwig Tieck, Erinnerungen eines alten Freundes aus den Jahren 1825—1842" von Hermann Frhr. von Friesen. Wien 1871. II, S. 87.

Digitized by Google

hebt wiederholt hervor, dass der Widerspruch gegen eine ganze Zeitströmung ein so empfängliches Gemüt bis zum Äussersten reizen und vieles erzeugen musste, was uns in seiner Richtung wieder übertrieben erscheint.

Während Goethe und Schiller darauf hinweisen, der Stoff solle in der inneren Form aufgehen, ohne darin zu verschwinden, wollen die Romantiker in der Absicht, die reinste Kunst zu erstreben, alles Erdenwirkliche verschwinden lassen und nur jener Reihe von Empfindungen und Stimmungen den Tempel der Dichtkunst offen halten, die in empfänglichen Gemütern angeregt wird, wenn sie verklärten Auges in die Wirklichkeit schauen. Erhielt man so ganz neue Perspektiven für das eigentlich Poetische in der Poesie und die Möglichkeit, in das Geheimnis der Erscheinungen selbst vorzudringen, bahnte man mit solchen Theorien den Weg zu einer Kunst, die die Seelenregungen in ihrem ersten Entstehen belauscht, zu der tief heimlichen eines Maeterlink und dessen Vorläufer Novalis, so durfte man doch nicht glauben, mehr fürs Volk zu dichten als die Klassiker. Jene entfernten sich von der Volksdichtung, weil sie in Stoff und Form auf die Antike zurückgriffen, Tieck that es trotz seiner Bemühungen und Erfolge, das deutsche Altertum wieder zu beleben, durch solche Theorien über Kunst, die in das naive gegenständliche Empfinden des Volkes zu tragen, immer misslingen muss.

Mit welchem Ernst gerade Tieck darauf ausging, die Poesie seiner Zeit aus seinem innersten Empfinden heraus zu beleben und neue Gesichtspunkte für das Schaffen des Künstlers zu finden, davon giebt uns jede seiner nicht nur für den landläufigen Geschmack bestimmten Jugendschriften ein beredtes Zeugnis. Aber das Gezwungene tritt uns auch hier entgegen, und der Subjektivismus wurde weniger aus einem neuen eigenartigen Erleben der

Digitized by Google

Aussenwelt geschöpft, als aus einem zum Zweck künstlerischen Arbeitens gesuchten Phantasiespiel. So führte auch die Absicht, Sinn und Klang der Worte einander recht nahe zu bringen, damit der Ton die Bedeutung oder besser den Gefühlswert des Begriffes schon im Ohre erzeuge — gleichwie die Musik ja zu uns spreche —, zu jenen Klangwirkungen, die fast von allen Romantikern übernommen sind. Aber ein konsequentes Übersehen der Grenzen zwischen den einzelnen Künsten liess Tieck auch hier gleich am weitesten gehen, bis hin zur Umkehrung des Satzes: Wie man Klangwirkungen in der Poesie verwendet, so können die Instrumente in die Sprache der Dichtung übersetzt werden.

Im Sternbald heisst es von solchen Gedichten:[1]) „Sie sollten gleichsam die Accente sein, in die diese Instrumente freiwillig übergingen, wie sie als lebendige Wesen sprechen und sich ausdrücken würden.“ In gleicher Weise will er die Blumen zum Gegenstand der Poesie machen; wenn er sich auch vollkommen klar darüber ist, dass es freilich immer nur ein Charakter in allen diesen Dingen ist, den wir als Menschen wahrzunehmen vermögen. An Dantes grosses Gedicht anknüpfend, glaubt er, „es liesse sich vielleicht eine Offenbarung über die Natur schreiben voller Begeisterung und mit prophetischem Geiste durchdrungen“. Sogleich folgt ein Wechsellied nach Art der spanischen Poesie, angefüllt mit Allegorien, die er doch an Schiller getadelt hatte, ihm aber in dieser Form und aus der selbst empfundenen Begeisterung für die alles durchdringende Gottesliebe, die sich im Frühling offenbart, als durchaus erstrebenswert erscheint. Es handelt sich eben nur darum, auf jeden Fall poetisch zu sein oder religiös, was sich fast deckt. Er weiss wohl, dass es die meisten Menschen

[1]) a. a. O., S. 284.

Digitized by Google

zu phantastisch finden. „Wer es nicht mitfühlt, dem ist es auch nicht zu beweisen“, antwortet er darauf. Wie er den Frühling eine Morgenbegeisterung nennt, die die Natur selbst nicht lange aushält, so wünscht er sich nur einmal die Kraft, im hellsten Bewusstsein solche Schätze aufzubewahren, dadurch, dass er sie in Töne und Gesänge bannt. Die Kunst ist ihm ein Vorhimmel, in dem die Läuterung, die man sonst dem Fegefeuer zuschreibt, durch wehmütige Wonne geschieht.[1])

In solchen trunkenen Worten tritt uns das Reinste und Schönste seiner Schriften entgegen: die Persönlichkeit des jungen Dichters spricht zu uns voll liebenswürdigen Humors und ernsten Wollens, eine Morgenbegeisterung selbst. Das ist der Boden, in dem die Böhmesche Philosophie Wurzel schlagen konnte, sowie die Hingabe an alles deutsche Wesen, an die mittelalterliche Weltanschauung überhaupt. Das Jahr 1803 bildet auch hier den Höhepunkt. Da giebt er die Minnelieder heraus, mit einem Vorwort, das ganz seine Begeisterung für ihre zarte Künstlichkeit ausspricht:[2]) „Darüber haben die meisten dieser Gedichte eine so liebliche Art gewonnen, dass man das Notwendige und Zufällige davon nicht mehr unterscheiden kann.“ Von hier bis zu der Ansicht, dass alles auf eine angenehme Art vorgetragene Zufällige einer tieferen Notwendigkeit gehorcht, ist nicht mehr weit. Ebenda entdeckt unser Romantiker die grösste Mannigfaltigkeit nicht nur in Silbenmassen und Reim, sondern sogar in der Sprache selbst, die sich dem poetischen Tonfall zu Liebe der grössten Willkür erfreut.

---

[1]) Vergl. Minor, S. 299.

[2]) „Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter“, neu bearbeitet und herausgegeben von Ludwig Tieck. Berlin 1803. Das Vorwort wieder abgedruckt „Kritische Schriften“ I, S. 185, die angeführte Stelle: Minnelieder S. XIII.

Digitized by Google

So fand er sich überall bestätigt: Wackenroder, Novalis, die altdeutschen Sänger, die grossen Romanen und die Mystik geben ihm tausendfach Anregungen. Nicht dass er aus ihnen fremde Elemente in sich aufsog; vermag doch nur ein kleiner Geist das in sich hineinzutragen, was seiner Natur zuwider ist. Jedes bedeutende Talent sträubt sich dagegen, sucht aber mit um so findigerem Geist aussen für das Bestätigung und klare Formen, was unklar und noch verworren in ihm selbst zum Lichte drängt.

Digitized by Google

§ 1.

Motive.

Tiecks Lyrik innerhalb seiner Dichtung.

Wenn man bei Köpke[1]) liest, wie der Knabe, der des Vaters Büchersammlung schon längst durchgelesen hatte, den „Hamlet“ erhält und auf dem Schulwege im nebligen Wetter im Lustgarten unter Bäumen beim Schein einiger kümmerlicher Öllaternen zu lesen beginnt, wie er von der Lektüre so gebannt wird, dass er sich erst wiederfindet, als Hände und Füsse fast erstarrt, er selbst ganz durchnässt ist, fällt einem sogleich die sensible Rezeptivität dieses Kindes auf. Wenn man weiter sieht, dass sich die Empfänglichkeit bis zur Nervenüberreizung ausbildete,[2]) so glaubt man schliessen zu dürfen, dass gerade seine lyrischen Produkte auf Selbsterlebnisse zurückzuführen sein müssten. Das ist indes nicht mehr der Fall, als bei jedem anderen Werk unseres Dichters. Selten wurde seine Lyrik

[1]) „Ludwig Tieck“. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mitteilungen von Rudolf Köpke. I und II. Leipzig 1855. I, S. 42.

[2]) Vergl. „Briefe an Ludwig Tieck“, ausgewählt und herausgegeben von Karl von Holtei. I—IV. Breslau 1864. IV. S. 189 ff. Tieck hatte im Freundeskreise in Göttingen ohne Unterbrechung einen Nachmittag und eine Nacht einen zweibändigen Roman vorgelesen und fiel schliesslich in heftigem Nervenfieber auf sein Bett. Darüber macht ihm Wackenroder die ernstesten Vorwürfe.

Digitized by Google

ganz Selbstzweck, unmittelbarer Ausdruck seines Erlebens, wie wir es bei Heine und Lenau immer wieder beobachten können.

Wenige ausgenommen, sind seine Gedichte Stimmungsmalerei innerhalb eines grösseren Werkes, angeregt durch den Stand der Erzählung oder Ausdruck des Seelenzustandes einer Person und dann wohl auch Mittel zu ihrer Charakterisierung. Hier gelingt es ihm oft, den Gang der Handlung durch ein freieres Spiel der Phantasie, die sich dann in ein Gedicht ergiesst, angenehm zu unterbrechen; oft aber auch wird die schon phantastische Art unseres Dichters durch lyrische Einlagen noch überboten, und es verflüchtigt sich alles in ein holdes Klanggewirr. Wie aber schon solchen Gedichten das Gegenständliche einer etwa erlebten oder auch nur gesehenen Situation abgeht, so stehen die ausserhalb eines grösseren immerhin bindenden Zusammenhanges geschaffenen Lieder oft ganz und gar in der Luft.[1]) Eine wie rühmliche Ausnahme die Reisegedichte machen, die ja wirklich Erlebtes bringen, erhellt, von hier aus betrachtet, um so mehr.

Der junge Tieck war früher Schriftsteller, als er Dichter wurde, und so haben wir von ihm nicht einmal eine Jugendlyrik im eigentlichen Sinne. Köpke[2]) bringt eine Nachlese von Gedichten aus den Jahren 1790—95. Sie enthält ein lyrisches Idyll, „Das Lamm", aus einem kleinen unvollendeten Drama, „Lieder eines Gefangenen", ein „Jagdlied" aus einigen dramatischen Scenen und die Paramythien, eine Nachahmung Herders, sowie Über-

---

[1]) Hettner. „Die romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhange mit Goethe und Schiller", Braunschweig 1850, S. 60 hält die reine Lyrik der Romantiker mit Ausnahme der von Novalis meist für ungeniessbar; das ist wie im folgenden einzuschränken.

[2]) „Ludwig Tiecks nachgelassene Schriften." Auswahl und Nachlese, herausgegeben von Rudolf Köpke. I—II. Leipzig 1855.

Digitized by Google

setzungen aus Ossian, die Friedrich Rambach in seinem Roman „Die eiserne Maske“ benutzt hatte: Anlehnungen und Nachdichtungen des lernenden Künstlers, die keinen Platz in der Sammlung erhalten haben. Zu ihnen gesellt sich aus dem Jahre 1799 das Gedicht „Kunst und Liebe“, ebenfalls in der Nachlese, aus dem Schillerschen Musenalmanach, dessen antike Haltung später dem Dichter widerstrebte.

Die früheste freie Lyrik in der Sammlung fällt in das Jahr 1895, „Gruss dem Frühling“ (III, 36), denen im nächsten Jahre zwei im Schillerschen Musenalmanach zuerst veröffentlichte Gedichte, „Der neue Frühling“ (I, 7) und „Auf der Reise“ (I, 117) folgen. Ebenfalls dem Jahre 1796 gehört als selbständiges Gedicht „Nacht“ (I, 115) an, das nebst dem berüchtigten „Zeichen im Walde“, erst 1801 gedichtet, seine erste Conception Reiseeindrücken einer mit Wackenroder in diesem Sommer unternommenen Fahrt nach Dresden verdankt.[1]) Der sehr zahlreichen Lyrik in den Phantasien über Kunst, dem Sternbald, Zerbino und dem Phantasus aus den beiden folgenden Jahren stehen als freie Produkte nur das konventionelle „Schifferlied der Wasserfee“ (I, 181), das „Duett“ (III, 60), „Schäfergesang“ (III, 62), die tiefempfundenen Gedichte „Zweifeln und Zagen“ (II, 220), „Frühe Sorge“ (III, 86), alle aus dem Jahre 1797 und „Liebesgegenwart“ (II, 198) aus dem Jahre 1798 gegenüber. Im Jahre 1799 finden wir das erste Sonett „Andenken“ (I, 244) und die „Blätter der Erinnerung“ (II, 71 ff.), ein Scherzsonett „Trost“ (II, 268) 1800; „Die Heimat“ (I. 226), die Gedichte über Musik (II, 1 ff.) und „Der Garten“ (I, 24) zeugen von einer selbständigen Anregung. In der folgenden Zeit treten die Sonette aus dem Roman Alma als eine Lyrik hervor,

[1]) Vergl. Köpke, Erinnerungen. I, S. 219 u. 250.

Digitized by Google

die doch wieder unter sich einen Zusammenhang, ein grösseres Ganze aufsucht. Die grosse Pause im Schaffen Tiecks 1804—11 ist für die lyrische Muse die günstigste insofern geworden, als 1805 die Reisegedichte entstehen. Ihnen schliessen sich als alleinstehende Erzeugnisse eine Reihe von Romanzen, Scherzgedichten und Gelegenheitsgedichten an. Mit der Übersiedelung nach Dresden und der Periode der Novellen versiegt die lyrische Produktion ganz.

Soviel dürfen wir aus diesen Thatsachen schon folgern, dass Tieck in den meisten Fällen für seine Gedichte nicht ein Erlebnis Anlass wurde, wie wir bei der Goetheschen Lyrik von einem solchen sprechen dürfen. „Sternbald's Wanderungen" beginnt mit dem Abschied der beiden Freunde voneinander. Ihnen fällt die Trennung recht schwer; da ermannt sich der Ältere, Sebastian, zu einem mutigen Wanderlied. Der beabsichtigte Widerspruch zu der in ihnen starken, wehmütigen Stimmung erzeugt also hier das „Lied vom Reisen" (I, 77). Zu Beginn des zweiten Teiles wird in einem fingierten Citat aus einem alten Buch der Frühling gepriesen und im folgenden wiederholt das Keimen und Blühen in der Natur als das erhabenste Zeugnis der Liebe hingestellt.[1]) Eine Ergänzung zu diesen Prosahymnen oder ein Überleiten in die rhythmisch geregelte Form des Verses sind die beiden hier eingeschobenen Lieder. „Frühling und Leben" (I, 12) und „Frühlings- und Sommerlust" (I, 221). Dass die Lovelllieder im engsten Zusammenhang mit dem Prosatext stehen, indem sie aus der Stimmung des Briefschreibers heraus geschaffen sind, beweisen schon die Titel: „Der Ungetreue", „Melankolie", „Der Egoist", Rausch und Wahn" u. s. w. Es würde zu weit führen, in jedem ein-

[1]) Vergl. Minor, S. 259 u. 261.

Digitized by Google

zelnen Falle die Weiterdichtung[1]) nachzuweisen, mag sie nun eine kontrastierende oder ausführende sein, genug, dass sie typisch für die Lyrik Tiecks ist. Zwar nicht fremde Poesie, sondern die eigene Prosa dichtet er in Versen weiter. Weil ihm die Lyrik am ehesten geeignet scheint, dem gewagten Spiel der Phantasie zu folgen, verwendet er sie dort, wo die Erzählung oder der Dialog jene Sphäre erreicht.

Mehr noch als an Goethes Wilhelm Meister dürfen wir hierin eine Anlehnung an Dantes „Neues Leben" sehen. W. Schlegel erläutert einmal die eingelegten Sonette Dantes.[2]) „Auf diese Art flicht er viele Sonette und Canzonen in das Buch ein, und immer so, dass er die Empfindungen, die aus den Gedichten athmen, vorher, als wirklich gehabt, zu beschreiben sich bemüht." Wenn Tieck auch durch solche Verwendung der Lyrik, die wir heute als selbständige Gattung behandelt wissen wollen, die freie Stoffwahl, sowie das innere Ausreifen auf diesem Gebiete gewaltsam einschränkt, so wird der Mangel bei einem so vielseitigen und in seiner romantischen Periode so fruchtbaren Dichter einigermassen durch die Fülle der in seinen Werken vorhandenen Motive wieder ausgeglichen. Auch meinte er, so die Grenze zwischen den einzelnen Teilen der Poesie aufzuheben. Dennoch unterliegt die Berechtigung, die Gedichte einmal als selbständige Kunstwerke zu betrachten, keinem Zweifel, besteht ihr Zusammenhang mit den Werken doch nur in der ersten, aus diesen empfangenen Anregung, der goldenen Brücke, auf der sie sich

---

[1]) R. M. Werner, „Lyrik und Lyriker". Eine Untersuchung. Hamburg und Leipzig 1890 (S. 215) nennt Weiterdichtungen solche Gedichte, welche sich direkt an fremde Dichtungen anschliessen, um sie zu ergänzen.

[2]) „August Wilhelm von Schlegels sämmtliche Werke", herausgeg. von Eduard Böcking, Leipzig 1846. III, S. 209.

Digitized by Google

sogleich in das Märchenland einer frei sein wollenden Phantasie begeben. In ihnen wird sich der Subjektivismus des Romantikers am meisten ausleben, und wir erhalten gerade von dessen Art eine Vorstellung, wenn wir die Lieder allein betrachten. Wie hätte endlich der Dichter sie auch, losgelöst von der grösseren Einheit der Schriften, herausgeben können? —

Lovellton.

Als Tieck seinem Freunde Wackenroder das einaktige Trauerspiel „Der Abschied“ geschickt hatte, schrieb der Freund dem Autor im Januar 1793:[1]) „O lass doch die Reimerei sein! Hier ist Dein Wirkungskreis, im Feld des Tragischen und der trüben Melankolie.“ Das Wort Reimerei bezieht sich auf jene flüchtig und nachlässig gearbeiteten Sachen, bei denen die Menge das spärliche Honorar Nicolais einigermassen in die Höhe treiben musste. Jedenfalls hat der Freund darin recht, dass er den Wirkungskreis des jungen Dichters in der Schilderung des Tragischen und der Melankolie findet. Hier war es schliesslich doch sein eigenstes Wesen, das er gestaltete. Die schönsten Märchen des Phantasus rufen eine gruselnde Spannung hervor, wie sie später nur von E. Th. A. Hoffmann noch übertroffen wird. Ebenso ist es in der Lyrik das Gebiet des trüben Brütens, des Zweifels, des Schreckens, des Rausches und Wahnes, in dem Tieck seine Triumphe feiert. In solchen Stimmungen steigert sich die Begeisterung des Schaffenden meist zum Gedicht, wo sie rhythmisch ausklingen will. Auch nach dem Lovell kehren in der Lyrik Klagen und Toben oft wieder. Das Zweifeln an der

---

[1]) Holtei. Briefe IV, S. 256: Ein Gedicht über die Rosstrappe hatte kurz vorher ernste Mahnungen des sorgsamen Freundes in Berlin veranlasst.

Digitized by Google

eigenen Fähigkeit, aber auch an allem Bestehenden, an allen als Regel sich einem jungen strebenden Gemüt aufzwängenden Gesetzen über Kunst und Moral.[1]) Wir bezeichnen dieses Rütteln am Überlieferten am besten mit Lovellstimmung und finden ihren reinsten Ausdruck auch in den Gedichten[2]) aus „William Lovell". Der junge Feuergeist spielt mit allen heiligen Gefühlen und, damit es recht titanisch und zugleich erhaben aussieht, mischt er in alles die Verzweiflung, die Verzweiflung auch an sich selbst. Aber schliesslich bleibt es doch nur ein Spiel und gar oft nur ein Theaterspiel. Ein Beispiel gebe die vierte Strophe des Gedichtes „Melankolie":

Dich werden alle Menschenfreuden fliehen,
Dich spricht kein Wesen freundlich an,
Du gehst die wüste Felsenbahn,
Wo Klippen droh'n, wo keine Blumen blühen,
Der Sonne Strahlen heiss und heisser glühen."

Der Egoist giebt eine mehr gedankliche Erörterung über die Selbstherrlichkeit, doch nur zu deutlich aus Verzweiflung geboren. Eine glühende Apotheose der Sinnlichkeit und der tieferen Erkenntnis des Wahnsinns enthält das dritte:

Je wild're Schrecken mich ergreifen,
Je höher mich der Wahnsinn hebt.

---

[1]) Vergl. Köpke, Erinnerungen I, S. 99.

[2]) „Melankolie" II, S. 227, Schr. VI, S. 13. 1793, „Der Egoist" II, V. 230, Schr. VI. S. 178. 1793, „Schrecken des Zweifels" II. S. 234, Schr. VII. S. 39. 1794, „Tod" II. 243, Schr. VII. S. 33. 1794, „Rausch und Wahn" II. 239. 1795. In der mir vorliegenden Ausgabe von 1843 der Schriften steht es nicht im Lovell, kann aber früher darin gewesen sein, denn Köpke, Erinnerungen II. S. 290 führt es als Lovelllied an. Dass Tieck in einer späteren Redaktion seiner Schriften Lyrik fortliess, wissen wir vom Sternbald, wo es auf Anraten von Karoline Schlegel geschehen ist. Vergl. Minor S. 317, Anm. 1.

Digitized by Google

Von dem betäubenden Glück jugendlicher Gärung, der jauchzenden Freude des Aufopferns spricht das Gedicht „Rausch und Wahn".

Der Einfluss des englischen Romans mit seinem Versuch einer psychologischen Zerlegung der Charaktere ist, wie im ganzen Lovell, so auch in den Liedern ersichtlich.

Wie Musäus in seinem „zweiten Grandison", wie in England selbst Fielding im „Joseph Andrews", stellt sich auch Tieck in gewissen Gegensatz zu Richardson, was äusserlich in dem Namen Lovell (Lovellace in Clarissa) angedeutet ist. Seine ausgedehnte Kenntnis des englischen Romans des 18. Jahrhunderts liess ihn das Gute nehmen, wo er es fand. So weist die Briefform durchaus auf Richardson hin, während wir aus dem Peter Lebrecht und einer Rezension seine Vorliebe für Sterne ersehen.[1]) Wenn Erich Schmidt von Beziehungen zwischen Werther und Lovell spricht, zugleich aber das Unterscheidende hervorhebt,[2]) so kann man wohl gerade das, worin Tiecks Dichtung so weit hinter dem Werther zurückbleibt, auch aus direktem Einfluss des englischen Romans mit seinen immer wiederkehrenden Verführungsscenen und seinem Rest grausiger Schandthaten der Helden ableiten. Durch psychologische Schilderung der Verbrechercharaktere er-

---

[1]) Vergl. Schr. XV, S. 18 und Kritische Schriften I, 101, eine Rezension für das „Archiv der Zeit" von 1798.

[2]) Erich Schmidt „Richardson Rousseau und Goethe". Ein Beitrag zur Geschichte des Romans im 18. Jahrhundert. Jena 1875. S. 78: „Tieck hatte bei Abfassung dieses genialen aber widerlichen Jugendwerkes offenbar den Werther vor Augen. Aber der Schwächling und Verbrecher Lovell, dem Wollust das grosse Geheimnis unseres Wesens ist, der in wahnsinnigem Pessimismus verkommende Balder — und Werther!" Für das Vorhergehende, die Abhängigkeit des deutschen Romans in letzter Linie vom englischen vergleiche ebenfalls das Buch von Erich Schmidt.

Digitized by Google

hielten sie ja auch in dem neuen Roman eine gewisse Berechtigung.

Schon vor dem Lovell finden wir ähnliche Gedichte, die noch dadurch gewinnen, dass in ihnen das Gleiche weniger extravagant zum Ausdruck gebracht wird. „Trost des Gefangenen“ ist bei allem Verzagen freudiger; die Gesänge aus Ossian atmen dagegen mehr die Lovellluft und wurden wohl aus Wahlverwandtschaft nachgeahmt.[1]) Sie sind daher auch eine sehr ansprechende Übertragung und stellen sich den Übersetzungen des jungen Goethe würdig an die Seite. Die beiden schon erwähnten Gedichte, bei deren Anregung die Gegenwart des sensiblen Wackenroder mitgesprochen haben mag, bezeichnen den Höhepunkt dieses Motivs. Dem reiht sich noch das ebenfalls vielbesprochene Gedicht aus der Genoveva an, in dem das Bild vom Grabe unter Weiden aus Maler Müllers Genoveva entlehnt ist.[2]) Es zeichnet zu deutlich Tiecks dunkle Schwermut, als dass es nicht dennoch durchaus als selbstempfunden angesehen werden müsste.

Ist in diesen Liedern Verzweiflung und Zerrissenheit allein Veranlassung und Gegenstand der Dichtung, so tritt auch in vielen anderen diese Seite hervor, wo sie nicht mehr als Grundmotiv zu bezeichnen ist. Mit dem Jahre 1800 ungefähr verschwindet indes das Thema immer mehr.

---

[1]) „Trost des Gefangenen“, Köpke nachgel. Schr. I, S. 185. 1790, ebenda „Ullins Gesang“ I, S. 195. Ullins und Linufs Gesang I, S. 197.

[2]) „Der Trostlose“, I, 144; Schr. II, S. 11. Köpke und Friesen in den Erinnerungen I, S. 242 und II, S. 151, 155 behaupten mit Tieck selbst, Schr. I, XVXI, dass im Jahre 1797 in Hamburg der Dichter ein Manuskript der Maler Müllerschen Genoveva besonders wegen eines als Motto und im Verlauf der Tragödie wiederholt benutzten Liedes mit grossem Interesse gelesen habe. Ranftl, „Ludwig Tiecks Genoveva als romantische Dichtung“, Graz 1899, S. 67 ff., behandelt die Frage im Zusammenhang.

Digitized by Google

Der Dichter ist an der Hand der Böhmeschen Lehre und des Umganges mit einem innerlich so harmonischen Charakter wie Novalis selbst zu grösserer Lebensfreude durchgedrungen. Seine Anschauung erhält den heiter-religiösen Zug eines Mystikers, der über allem Zwiespalt immer wieder die Liebe in ihrem ewigen Glorienschein siegen sieht. Die Begeisterung wird geläutert und das Grausige nur noch geschildert, um den Sieg des Höheren oder das Höhere in ihm selbst zu zeigen.

So verschieden auch die Vorstellung von der mystischen Lehre unter den Romantikern war, indem jeder gemäss seiner Individualität etwas anderes aus den alten Schriften herauslas, können wir auch das Gemeinsame leicht finden und wollen den Ausdruck „mystisch“ nur in diesem Sinne gebrauchen: „religiöse Naturphantasie“ nennt Hettner[1]) treffend das Wesen dieser Anschauungsart. Dabei handelte es sich stets darum, das Geheimnisvolle des tiefsten Zusammenhanges zwischen Mensch und Natur, das liebliche Vermengen und Ineinanderwirken von Seelen- und Naturstimmung, durch Sprache und Bilder überall anzudeuten. So wurde es ein Darstellen des Seelenlebens mit den Werten und Worten, die die blühende und absterbende Natur beschreiben.

Maeterlinck zeichnet in neuerer Zeit die komplizierten Vorgänge im Innern des Menschen unter dem einfachen Bilde patriarchalischer Verhältnisse; z. B. den Kampf der Seelen, einander das letzte Geheimnis abzuringen, durch das Ringen der Körper, das geistige Verkümmern durch thatsächliches Hinsiechen. Seine Sprache klingt kindlich einfach und doch will sie die ganze Tiefe, die aus dieser Veräusserlichung spricht, in ihren Sinn mit einbezogen

---

[1]) a. a. O., S. 78.

Digitized by Google

wissen. Ein ähnliches liebevolles[1]) Einschliessen der grossen, einfacher empfindenden Natur in die Regungen des freudig strebenden Menschen suchten schon die Romantiker und instinktiv von je her alle poetisch fühlenden Menschen. Darum bei Böhme der unermüdliche Hinweis, das ständige Vergleichen des Zartesten, der Menschenseele selbst mit der Blume, die sich jubelnd in den Reigen des Gott preisenden Farbenspiels der Welt begiebt. Das ist es, was Tieck in der „Morgenröte" wie in keinem anderen Buche fand. Das ist es, was W. Schlegel dann im Hinblick auf Tiecks Gedichte als das einzig mögliche Mittel hinstellte, das schildernde Gedicht in eine höhere Sphäre zu heben.[2]) Bei den Minnesängern sowohl wie im Volkslied fand Tieck diese Weltanschauung ebenfalls poetisch vertreten und vertiefte sich so gern in eine Welt, in der die Sprache der Blumen eine so wichtige Rolle spielt.[3]) Gleich beim ersten Gebrauch des Wortes „mystisch" wollte ich den Begriff wenigstens für diese Arbeit festlegen, der sonst gern verwendet wird, wenn man irgend welche Unklarheit geistreich abzuthun glaubt.

[1]) Novalis sagt, a. a. O. S. 91: „Wenn alle Menschen ein paar Liebende wären, so fiele der Unterschied zwischen Mysticismus und Nichtmysticismus weg."

[2]) „A. W. Schlegels Vorlesungen" über schöne Litteratur und Kunst, I.—III., herausgeg. von Minor, Deutsche Litteraturdenkmale Heilbronn 1884. II, S. 315.

[3]) Der Ansicht, dass es im wesentlichen die Schellingsche Naturphilosophie sei, die das mystische Element in die romantische Schule hineingetragen habe, ist schon Hettner S. 7 f. mit inneren Gründen entgegen getreten. Für Tieck bestätigt es uns ein Brief an Solger. „Solgers nachgelassene Schriften", herausgeg. von L. Tieck und F. von Raumer, I—II, Leipzig 1828. I, S. 538. „Denn die poetische Begeisterung erklärte mir ja das Faktum hinlänglich (Verwandtschaft von Philosophie und Religion), und dass ich es mehr wie einmal erlebt hatte, machte mir ja eben immer mein Sprechen mit den Philosophen von Schule unmöglich."

Digitized by Google

Liebe.

Der junge Tieck hatte keine Zeit zur ernsten, tiefen Liebe; er hastete im Lande umher, alles Wissenswürdige in sich aufzunehmen. Aus einer Schülerneigung hatte sich sein Verhältnis zu seiner zukünftigen Braut Amalie Alberti entwickelt. Der Student, der zwar alle Anstrengungen machte, die Hindernisse aus dem Wege zu räumen, suchte auch hier ebenso den Kampf mit einer philisterhaften Umwelt, wie auf allen anderen Gebieten. Mehr diese Marotte als die Liebe, die wohl in gelegentlichem Schwärmen, nicht in offenem Aussprechen bestand, liess den Dichter des Lovell seinem ersten Mädchen die Treue halten. Als sie im Jahre 1791 nach Hamburg ging, vermisste er die Geselligkeit im Reichardtschen Hause mit ihren künstlerischen Anregungen, weniger seine Braut. Er heiratete Amalie Alberti im Jahre 1798. Die Ehe war ebenfalls eine glückliche nur im herkömmlichen Sinne, das heisst seine Gattin hatte nicht Teil an seinem inneren Leben, war ihm aber eine sehr gewissenhafte und treue Hausfrau und fand sich allmählich in das Los, einen genialen Dichter zum Gemahl zu haben.[1]) Die Gedichte „Lila“ und die „Klage“ aus dem Jahre 1790[2]) beziehen sich wahrscheinlich auf Amalie und zeugen von der ersten, in einzelnen extatischen Momenten alles umkehrenden Schülerliebe, welche Bäche vertrocknen heisst, wenn die Auserlesene schmollt und „Vöglein zu singen“ befiehlt, da wo die Holde „lieblich spricht“. Eine ganz andere Stimmung zeigt indessen ein Gedicht aus dem Lovell „Der Ungetreue“: Wieder eine Hymne an den Sinnenrausch![3])

---

[1]) Vergl. Köpke, Erinnerungen I, S. 110 und Klee „Tiecks Leben und Werke“ (Meyers Volksbücher) S. 51.

[2]) Nachgelassene Schr. I, 173 f.

[3]) „Der Ungetreue“ II, 232, Schr. II, 96, 1792. Vergl. „Der Arme und die Liebe“ I, 57, Schr. VI, 299, 1794. „Trauer“ II, 173, Schr. V, 37,

Digitized by Google

„Ich hatt' ihr Liebe zugeschworen,
Ich Thor, mit Liebe unbekannt
Zu keiner Seligkeit erkoren,
In ird'scher Nichtigkeit verloren
Am schwarz gebrannten Felsenstrand."

Was nun in den nächsten Jahren weiter an Liebeslyrik folgt, geht nicht über das Konventionelle hinaus und ist nur nachempfunden, nie Selbsterlebnis: „Der Arme und die Liebe" aus dem Lovell; „Trauer" und „Sicherheit" aus dem Blaubart. Die „Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence" erfordert eine Reihe von Gedichten, die unter dem Gesamttitel „Des Jünglings Liebe" in die Sammlung aufgenommen sind und ganz den Charakter einer Gelegenheitsdichtung im schlechten Sinne tragen. In ihren besten Teilen enthalten sie vielmehr Elemente der Lovellstimmung.[1])

Nach dem Vorbilde des Volksliedes, aber oft nur allzu künstlich, wird die ganze Natur in die Schmerzen und Freuden der Liebenden einbezogen. Nicht anders ist es in den Sternbald- und Zerbinoliedern. Der Dichter, der als Kritiker Allegorien getadelt hatte, greift nun selbst zu diesem gedanklichen Ausdruck der Liebessehnsucht. In „Gefühl der Liebe"[2]) nehmen die allgemeinsten Begriffe

---

1795. „Sicherheit" II, 184, Schr. V, 40, 1795. „Des Jünglings Liebe" II, 36, Schr. IV, 292 ff., 1796.

[1]) „Zweifel" II, 39 Strophe 4, „Hoffnung" II, 41 f. Strophe 4 und 5; „Glück" II, 43 Strophe 2; „Verzweiflung" II, 54, Strophe 1—4.

[2]) „Gefühl der Liebe" I, 247, Minor S. 225, 1797. Vergl. „Waldlied und Antwort" I, 146, Schr. XVI, S. 228, Minor S. 273, 1798. „Lied der Sehnsucht" II, 175, Schr. XVI, 343, Minor S. 352, 1798. „Wehmut" II, 181, Minor S. 282, 1798. Im Zerbino vergleiche: „Harren der Geliebten" II, 246, Schr. X, 44, 1796. „Die Spinnerin" III, 81, Schr. X, 79, 1797. „Die Liebende" III, 87, Sch. X, 78, 1797. „Gruss und Gegengruss" III, 76, Schr. X, 166, 1797. „Klage und Trost" III, 65, 1797. Nach Köpke Anhang zum II. Band der Erinnerungen

Digitized by Google

wie Dunkelheit, Frühling und Morgenrot, die Stelle allegorischer Gestalten ein und erklären dem Liebenden den Sinn des Lebens. „Waldlied und Antwort“ zeigen die häufig wiederkehrende Ausdrucksweise der Liebesstimmung. Der Klagende ruft die Natur an: sie trauert mit ihm oder tritt in Kontrast zu seiner Verzweiflung. Meist aber antwortet sie tröstend und erzählt dem Liebenden, dass auch die Geliebte sich her zu ihm sehne, oder sie richtet Grüsse an die Ferne aus. Schon ganz abstrakt, an die späteren Sonette anklingend, ist das Thema in den Phantasien über Kunst gefasst. Einige Gedichte dieser Zeit ergehen sich in der Schilderung des Zweifels und Verzagens mit den grellsten Farben. Die Übertreibung soll hier die poetische Wirkung hervorbringen und der oft freudige, zuversichtliche Schluss klingt dann für unseren Geschmack fast komisch.

In der „Bitte“ soll sich die Geliebte die Augen verbinden lassen, damit ihr Glanz nicht tödlich sei. Das erinnert schon ganz an Liechtensteins oder Hadloubs Lyrik. Nicht minder gekünstelt tritt die freudige Liebesstimmung auf. Es ist der Humor, die milde, aber oft auch billige Tiecksche Form der Ironie, der bisweilen hier durchbricht. Ganz ernsthaft beginnt noch die zweite Strophe in „Mut“;

„In Küssen weht ein Zaubersegen“

dann fährt er fort:

„Drum sei verwegen,
Was fürchten, wenn gleich Donner rollt,
Wenn nur der rote Mund nicht schmollt.“

Die Entstehung aller bisher besprochenen Gedichte fällt vor Tiecks Hochzeit, und wir vermissen um so mehr jene

---

ebenfalls im Zerbino, in der vorliegenden Ausgabe des Zerbino steht es indess nicht. Aber auch sonst sind die Angaben Köpkes in diesem Anhang nicht immer zuverlässig. In den Phantasien über die Kunst: „Liebe“ II, 31. Minor S. 89.

Digitized by Google

innere Kraft. die in den Liebesliedern etwa von Justinus Kerner oder Lenau, auch da wo der Inhalt mehr gedanklich ist, von der Tiefe des Erlebnisses unmittelbar überzeugt.[1])

Die ciselierte Gedankenarbeit dieser Lyrik weist vielmehr deutlich auf den Einfluss des Minnesanges, den Tieck schon im Winter 1793 in Göttingen kennen gelernt hatte. Alle die eben geschilderten Längen und Wiederholungen derselben Motive auch dort; nur ist es etwas anderes, wenn Veldeke den Frühling grüsst und die junge Liebe (Ms. Fr. S. 57, 10) oder wenn Walther singt: (Ausgabe von Paul, Halle 1895 S. 82)

„Uns hat der winter kalt und an der nôt
vil getân ze leide"

oder eine weitere Parallele herbeizuziehen, in der die Blumen Grüsse bestellen, wenn Meinloh von Sevelingen sagt: (Ms. Fr. 14, 1)

„Ich sach boten des sumeres:
das waren bluomen alsô rôt.
weist du, schoene frouwe,
was dir ein ritter enbôt?"

Was bei jenen immer wieder neu war, denn immer wieder erlebten sie die Strenge des Winters und die Sprödigkeit ihrer Dame, sinkt hier zur Phrase herab, wo es nichts als aus der Lektüre übernommene Anschauung ist. Tieck vermochte nicht überall die eigenste Nuance einer von neuen schaffenden Persönlichkeit hinzuzuthun.

Am besten aber können wir den Einfluss der alten Lieder an den Sonetten aus dem Roman „Alma" verfolgen.

---

[1]) „Bitte" II, 218. Schr. XVI, 378, Minor 377, 1797. „Ungewisse Hoffnung" II, 217, Minor 217, 1797. „Der Gefangene" II, 219, 1797. „Mut" II, 216. Schr. XVI, 377, Minor 376, 1798. „Liebesgegenwart" II, 198, 1798.

Digitized by Google

Er war als Gegenstück zum Sternbald schon 1798 geplant.[1]) Die Ausführung der Sonette im Jahre 1803 hat die verschiedensten Ursachen. Einmal fand Tieck in Ziebingen, wohin er 1802 übergesiedelt war, in der Schwester des Grafen Fink von Finkenstein in Madlitz eine geistreiche Freundin, sowie in der kunstverständigen und musikalischen Familie eine sehr liebenswürdige Aufnahme. Dann aber weist die Ausgabe der Minnelieder im Jahre 1803 auf eine eingehende Beschäftigung mit den Denkmalen der Lyrik des 12. und 13. Jahrhunderts.[2])

Als sich der Deutsche zum ersten Mal der Thatsache bewusst wurde, dass man dem fernen geliebten Menschen durch liebes Gedenken nahe sein und die Trennung so zu nichte machen könne, da boten sich dem hierüber staunend grübelnden Gemüt immer neue Ausdrücke, immer neue uns nur gering erscheinende Varianten über dasselbe Thema. Tieck sucht nun diese Varianten, er erlebt sie nicht, wenigstens nicht intensiver, als sie ein sehr sensibler Geist beim Lesen nachfühlt; daher bringt er uns meist Gedankenarbeit, umgesetzt in die dithyrambische Sprache der Begeisterung. Er sucht eine moderne romantische Parallele zum Minnesang und zwar in einer romanischen Form der Renaissance: in Sonetten. Das darf uns nicht wundern, denn er sieht auch in den alten deutschen Gedichten Strophen, die teils Kanzonen, teils an die Stanze und das Sonett erinnern.[3]) Zweierlei verhilft ihm nun

[1]) Vergl. Köpke, Erinnerungen II, S. 156. Der Plan ist dann nicht ausgeführt, sondern nur die Sonette I, 185 ff. zu einem Cyklus verbunden.

[2]) Vergl. Schr. XI, S. LXXVIII.

[3]) Vergl. Tiecks Ausgabe der Minnelieder S. XIII. Auch sonst lässt Tieck gern „das Possierliche und Edle sich mit dem altertümlich Ehrbaren so wunderbar verbinden", wie er es im Vorbericht zu den Schriften XI, S. LIX nennt. Hierüber vergl. Dr. Emil Hügli, „Die romanischen Strophen in der Dichtung deutscher Romantiker". Zürich 1900. S. 36.

Digitized by Google

hierzu: den gedanklichen Stoff muss ihm die Böhmesche Lehre geben; er konnte sich mit der verhältnismässig einfachen Liebessprache der Minnelieder nicht begnügen, die doch gerade ihre Poesie so wahr macht. Aber auch in die äusseren Verhältnisse fühlt sich der Romantiker ein: die Freundschaft zu den Damen im Hause des Grafen Finkenstein giebt ihm gerade so viel Gegenständlichkeit, wie er in der Poesie leiden mochte.

Wir dürfen hier nicht Liebeslyrik im eigentlichen Sinne erwarten: Die geistige, von allem Irdischen abgewandte Liebe wird gepriesen. Welch ein Gegensatz zum Sinnenkultus des Lovell! Auf das neue hohe Ziel weist der Vers: „Minne, so sangen, die das Höchste meinen“ (I, 201). Von Ferne deutet dagegen die folgende Strophe Erlebtes an: I, S. 202.

„Ihr kindisch spielenden unschuld'gen Reime,
Was zwingt ihr mich mit lockendem Geschwätze,
Dass ich vertrauend liebend in euch setze.
Von Liebesleid und Lust die zarten Keime.“

Ferner scheinen die Gedichte S. 188, 191, 192 auf Persönliches hinzuweisen. Die Geliebte wird aber ein Schemen, sucht man in diesen 31 Sonetten nach irgend einer Anspielung auf thatsächlich Erlebtes: Auch hier deutlich die Parallele zum Minnesang! Da wird wohl von süssen Lippen (S. 187) und ihrem Lächeln (S. 194), ihren Augen (S. 210, 212), Blicken und Sehen (S. 206), der süssen Stimme (S. 207) und ihrer Schöne (S. 211) geredet, aber alles ist nur Anknüpfungspunkt für hochgreifende abstrakte Erörterungen, welche die mystische Wirkung der Liebe zeigen wollen: ein Hoheslied ihrer reinigenden Kraft, die alle Geschöpfe in höhere Daseinsstufen hinaufzieht und den Menschen des Reiches der Engel teilhaftig macht (S. 201).

Digitized by Google

„Der reinsten Anmut Licht, der Minne Allmacht
Aussprechen konnt ich nun den Namen Alma."

So kann man an einigen Stellen unbeschadet, ja zur Klärung des Inhaltes für Alma das Wort Allmacht im angeführten Sinne einsetzen (S. 199 u. 216).

Einzelne Motive, die sich zwanglos in den neuen Zusammenhang einreihen, werden direkt vom Minnesang übernommen. Die Liebe dauert über Tod und Schmerz hinaus. Guotenburg singt in der Tieckschen Fassung:

„Ich bin leider sehre wund ohne Waffen,
Das haben mir ihre schönen Augen gethan."[1])

In den Sonetten sind dem Dichter die Blicke der Geliebten „ein Strahl, gezückt nach mir zu zielen". Immer aber ist Tieck der Begriff Minne mehr als den meisten Minnesängern; er fasst ihn etwa im Sinne der Böhmeschen Lehre und auch der Lieder des Eberhard von Sax und des Rumesland (Minnelieder S. 180 ff). Weil indes so vieles in diesen Gedichten entlehnt ist, noch dazu aus den verschiedensten Zeiten und Litteraturen, die Einbeziehung der Natur aus dem deutschen Mittelalter, die abstrakte allegorisierende Verherrlichung sowie die Form von den Sonetten Petrarcas, finden wir weder die Jugendfrische des einen, noch die Kraft des anderen in ihnen wieder.

Mehr Erdenduft weht uns aus den schönen Liedern des Oktavian[2]) entgegen, die in dasselbe Jahr fallen. Hier hat die spanische Dichtung zum Vorbild gedient. Angefüllt mit der Glut einer südlichen Landschaftsschilderung, ausgeputzt mit der mittelalterlich christlichen

[1]) Tiecks Minnelieder S. 34. Ms. Fr. S. 78, 8. Vergl. Minnelieder S. 33, 124.

[2]) „Rose" I, 93, Schr. I, 273, 1803. „Lilie" I, 100, Schr. I, 217, 1803. „Frage" II, 185, Schr. I, 332, 1803. „Frage" III, 93, Schr. I, 253, 1803.

Digitized by Google

Symbolik der roten Frühlingsrose und der demutvollen weissen Lilie, sollen die beiden Romanzen von der Rose und der Lilie die beiden Arten der Liebe, die glühend leidenschaftliche und die keusch harrende, verherrlichen. Die übrigen hier einzureihenden Gedichte aus dem Oktavian schwanken zwischen einer ganz philosophischen Behandlung des Themas und einem Liebesstammeln im wahren Sinne des Wortes.

Hier finden wir seine Theorien nahezu verwirklicht. Wenn man nun bei Tieck von einer Übertreibung des Subjektivismus redet, so besteht er nicht in einer eigenartigen Lebensanschauung, denn das Leben mit seinen plastischen Bildern meidet der Wirklichkeitsflüchtling. Auch ist es kein Subjektivismus, wie man ihn heute etwa in einer Originalitätssucht tadeln würde, sondern er besteht eigentlich in der Abscheu vor allem Erleben und vor der Einsicht selbst in das Leben. In seiner bizarren Ausdrucksform hat er viel Verwandtes mit den seltsam symbolischen Associationen der jüngsten Lyriker, nur ist es umgekehrt ein Streben von sich fort, ein Tummeln im Reich einer Phantasie, die alle Brücken zum Diesseits abzubrechen sich bemüht, während doch die Modernsten immer wieder das eigenste Ichleben symbolisieren. Seine Phantasie sucht die Dinge und das eigene Subjekt nicht mit neuen originellen Bildern zu beleben und so kraft einer dichterischen Intuition zu erkennen, sondern flieht mit aller Kraft vom Realen und somit vom Ich zum wesenlosen Abstrakten, zum höheren Allgemeinen, zum schemenhaft sich verflüchtigenden Ausdruck von irgend etwas, das sehr schön sein soll.

Auch dem Minnesang war als erstes Gesetz das Absehen von jeder Wirklichkeit auferlegt. Die Gedichte „Trennung“ (I, 166) und „Trennung und Finden“ (I, 217), 1804 zeigen seine Befolgung bei unserem Dichter. Sie

Digitized by Google

deuten auf Abschied von Ziebingen und sind vielleicht auf einer der vielen Reisen entstanden, die Tieck von dort unternahm. Das erste ist im Sommer, das zweite im Herbst gedichtet. Soviel, aber nicht mehr, kann man aus dem Inhalt erraten. Nach einem langen Eingang der Naturschilderung stellen sie zum Schluss die Beständigkeit der Liebe der Unbeständigkeit in der Natur entgegen.[1]) Den Höhepunkt in dieser Dichtungsart bilden zwei Episteln aus dem Jahre 1806, noch für das Buch der Liebe bestimmt. Im „Brief der Minne“ (I, 172) werden die „lichtbeschwingten sanften Reime“ über Berge und Hügel zu der Geliebten gesendet. Und noch am Schluss ist die Schilderung nicht um einen Schritt weiter gerückt:

„Spannt eine Brück ihr her wie Regenbogen
Ihr lichten Reime,
Dass sie nicht säume
Und mit der Liebe Kriegszeug hergezogen
Aus todter Weite
Von neuem mit mir streite.“

Die zweite „Epistel an Alma“ (I, 234) setzt aller romantischen Unbestimmtheit die Krone auf und ermüdet durch die Länge, die nichts bringt, als eine Reihe unklarer Gefühle, und nur selten ein schönes Bild oder einen originellen Gedanken erzeugt.

Die Lyrik im „Donauweib“[2]) dagegen erinnert durchaus an die des Oktavian. Es sind meist kurze Gedichte.

---

[1]) So singt z. B. Heinrich von Rugge schon Ms. Fr. 99, 29 ff, dass die Farben auf der Haide verblasst und die Blumen vom Winter bezwungen sind, die Nachtigall ihren Sang vergessen hat, aber „ie noch stêt aller min gedanc mit triuwen an ein schoene wîp.

[2]) „Augen“ I, 164, Schr, XIII, 201, 1808. „Der Seufzer“ I, 165, Schr. XIII, 222, 1808. „Die Sirene“ I, 179, Schr. XIII, 205, 1808. „Der Fischfang“ I, 183, Schr. XIII, 203, 1808.

Digitized by Google

Sie tragen also die Gedrängtheit der Form in sich, die man sonst so oft vermisst. Der „Fischfang“ erinnert im Motiv an Goethes Fischer, ist nur heiterer gehalten; dem Liebenden erscheint beim Fischen die Geliebte im Wasser in Gestalt einer Fee und lächelt ihm freundlich zu:

„Nackt fällt sie ihm an seinen Mund
Und halst und drückt ihn sehr,
Da war er froh und ganz gesund
Und klagte nimmermehr.“

Endlich zeitigte die Herausgabe des Phantasus [1]) in diesen Jahren noch einige hierher gehörige Gedichte. Das „improvisierte Lied“ ist eine Beschreibung der freudigen Liebesstimmung; interessanter sind die Strophen aus der Erzählung „Liebeszauber“, „Heimliche Liebe“ und „Ballmusik“. Sie enthalten den Kern des Märchens und können auf ein Erlebnis zurückgeführt werden. Köpke erzählt in seinen Erinnerungen,[2]) dass Tieck, als er während seiner Krankheit in München sich aufhielt, hinter einem Fenster, dem seinen gegenüber, häufig ein junges Mädchen mit einem Kinde auf dem Arm beobachten konnte. Dies Treiben erhielt besonders abends, wenn er durch die Läden die Personen sich nur als Schatten bewegen sah, für ihn etwas Anziehendes und Geheimnisvolles, das seine reizbare Phantasie zu jener grauenvollen Geschichte führte. Sehen wir uns nun die Gedichte an: Wieder durch drei Strophen Naturschilderung, dann des kleinen Lichtleins blass Geflimmer und der Töne Macht, die von drüben sich herüber drängen in das Herz des Beschauers.

---

[1]) „Improvisiertes Lied“ I, 162, Schr. IV, 115, 1806. „Heimliche Liebe“ II, 171, Schr. IV, 248, 1811. „Ballmusik“ II, 189, Schr. IV, 263, 1811.

[2]) a. a. O. I, S. 348.

Digitized by Google

Gewiss hat der Dichter nie das Verlangen gehabt, das Mädchen zu sehen oder kennen zu lernen. Das hätte ja das ganze Luftgebilde seiner Phantasie zerstören müssen, und seine Dichtung wäre unmöglich geworden. Das zweite Gedicht ist schon ganz Erfindung oder Traumbild, kaum durch eine Situation belebt, die sich dann sofort wieder in Reflexion auflöst. Die Musik greift in die Handlung ein und vereinigt die Liebenden.

„Was will die Angst, was will die Not?
Wir drücken
Im Taumel die Hand;
Mich rührt dein Gewand
Du schwebtest dahin, ich taumle zurück —
Auch Verzweiflung ist Glück."

Da nimmt uns der Dichter auch sogleich mit sich fort und erinnert an die Lyrik der Jüngsten, wo Wortklang und prägnante Bilder uns in den Taumel einer dionysischen Stimmung hineinreissen. Nur lässt die neuere Dichtung sich die Wirkung nicht entgehen, unser Vorstellungsvermögen durch realistische Zeichnung zu unterstützen. Wenn man aber in Betracht zieht, dass die Zeitgenossen Tiecks gerade des Pathos bedurften, um die Illusion herbeizuführen, so kann man sich die gleiche Wirkung dieser Poesie in der anderen Zeit vorstellen. Interessant ist auch aus diesem Grunde der Vergleich mit einem Gedicht der neueren Lyrik „Perdita", das den gleichen Vorwurf behandelt. Auch dort hört man Geigen und dionysische Tanzmusik, dazwischen aber ihren Reflex in der Seele des Mädchens, abgerissene Worte, das Ächzen eines vom Schicksal gepeitschten Menschen.

Digitized by Google

Natur.

Zu allen diesen Gedichten gesellt sich, wie an einzelnen Stellen schon hervorgehoben ist, die Naturschilderung. [1])

In einer Rezension in den Halleschen Jahrbüchern 1834 Band II, S. 294 sagt Lenau: „Die Naturpoesie unserer Dichter des vorigen Jahrhunderts besteht wohl grösstenteils darin, dass sie entweder eine Reihe von Naturerscheinungen aufzählen, welche weder durch Empfindung noch durch Situation in einen lebendigen Verband gebracht sind, oder sie ziehen eine Parallele zwischen irgend einer Erscheinung des Menschenlebens und einer korrespondierenden Erscheinung aus der Natur. Allein weder jene sterile Enumeration, noch dieser bloss verständige Parallelismus dürfte, streng genommen, künstlerische Darstellung zu nennen sein. Die wahre Naturpoesie muss unseres Bedünkens die Natur und das Menschenleben in einen innigen Konflikt bringen und aus diesem Konflikte ein drittes Organisch-lebendiges resultieren lassen, welches ein Symbol darstelle jener höheren geistigen Einheit, worunter Natur und Menschenleben begriffen sind.“ — Ein deutliches Streben, mehr als Parallelismus zu geben, können wir zwar bei Tieck beobachten; wie weit ist es ihm nun gelungen ein drittes Organischlebendiges aus dem Zusammenklingen von Aussen und Innen resultieren zu lassen?

Die sterile Enumeration war den Romantikern viel zu verhasst, als dass sie selbst dem Unfähigsten hätte in die Feder kommen können. Das Bestreben aber, poesievollste Dichtkunst zu pflegen, konnte sie auf der andern Seite zu

---

[1]) Sehr charakteristisch ist die Auswahl, die Tieck aus den Minnesängern trifft. Er bevorzugt durchaus die jüngsten und dann wieder spätesten Minnedichter. Am meisten bringt er von Liechtenstein und Hadlaub. Sein Geschmack war wohl hier durch die Lektüre der Volksbücher gebildet und vor allem durch die Sprache Böhmes.

Digitized by Google

weit führen. Die vielen Fusstouren bringen Tieck in ein sehr enges Verhältnis zur Natur, um so verwunderlicher die Fülle von Unnatur in seiner Lyrik: alles wird stilisiert, alles poetisch recht aufgeputzt, damit es im Schmuckgärtchen der Kunst ja keinen Missklang gebe. Wie dann weiter die mystische Naturschilderung der symbolischen von Schlegel an die Seite gestellt wird, ist schon erwähnt. Sie aber gerade führte in Tiecks Schaffen wieder zum Parallelismus.

Gleich im ersten Gedicht „an Lila" (a. a. O.) fiel auf, wie die Natur der Geliebten zu Ehren in Bewegung gesetzt wird. Er lässt sie toben und wüten, wenn in seiner Seele Verzweiflung lodert, und findet nicht genug Blütenpracht, wenn der Frühling in sein Herz eingezogen ist. Das geht nun in einigen Liedern so weit, dass Blumen und Auen, die die fern Weilende aufhalten, gescholten und um die Nähe der Holden beneidet werden (III, 91). Sie malen der Liebsten „hellen Schein" (II, 63). Im „Lied der Sehnsucht" (II, 175) sollen Farben und Töne die Geliebte, „gefesselt in Schöne", zurückbringen. Durchgehend ist auch die Gleichsetzung von Liebesfrühling und Frühling in der Natur. Von den jungen „ausscheinenden" Blättchen heisst es z. B. in „Trennung" (I, 166):

„Ach dich wird noch Frühlingssonne meiden. —
So ist Blicken,
Händedrücken
Weit von mir.
Frühlings-Herold ach es geht mir so wie dir."

Die jungen Blumen im Thal sind die Winke, die süssen Blicke, die dem Geliebten das Mädchen reicht 1798 (I, 221):

„Dann ist des Frühlings Frühlingszeit
Mit Küssen mit Liebesküssen der Busch bestreut."

Digitized by Google

Und noch in den letzten Gedichten bewohnen Liebesgötter und zarte Geister Krystalle, Flüsse, Blütenduft und Sommerwind, deren Küsse die Blüten am Baum ihrer Liebe sind.[1]) Auch hier also im wesentlichen die Mittel, mit denen der jüngste und der ausgehende Minnesang und vor allem das Volkslied die Natur in das Gefühlsleben einbeziehen. Dietmar von Eist (Ms. Fr. 34, 3 ff.) wird durch Vogelsang und Rosenblumen an die Gedanken erinnert, die er „hin zeiner frouwen“ hat. Im Volkslied heisst es:

„Vergiss mein nicht, stet auch dabei
Grüss mir sie Gott im Herzen,
Die mir die Liebste sei.“[2])

Gleich das Folgende in der Sammlung lässt die Geliebte im Maien spazieren gehen, der ihr zu Ehren sich putzt. Aber ähnlich wie die Renaissance-Lyrik in Deutschland mit den gleichen Elementen nichts Gewaltiges mehr zu schaffen vermochte und vielmehr sich alles in ihre prunkende und auf Stelzen gehende Zierlichkeit verwandelte, was ursprünglich gross und einfach war, so ist auch bei Tieck die masslose Überhäufung der Belebung der toten Aussenwelt oft genug gezwungen, weil sie gesucht wurde. Die Naturschilderung fällt dann aus dem Rahmen des Gesamtbildes heraus und verfolgt ihre Sonderinteressen. Man beobachtet bei einigen niederländischen Malern des 16. Jahrhunderts einen ähnlichen Zwiespalt. Der Vorwurf, der herkömmlicher Weise aus den Historien genommen ist, löst sich seltsam von der Landschaft, die der Maler vor allem anbringen wollte, und es entstehen gewissermassen

[1]) Vergl. „Epistel an Alma“ a. a. O. „An Fanny“ I, 240, 1809. „Gruss“ I, 239, 1811.

[2]) „Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder“, herausgeg. von Ludwig Uhland, Cottasche Bibliothek der Weltlitteratur. Stuttgart. I, Nr. 58, S. 87. Vergl. Deutsche Renaissance-Lyrik von Freiherr M. v. Waldberg, S. 130 ff.

Digitized by Google

zwei Grundmotive in einem Bilde. Auch bei Tieck tritt diese Erscheinung einer Übergangsperiode hervor: der stete Hinweis auf den mystischen Zusammenhang zwischen Natur und Menschenleben nützt doch keinem, der es nicht fühlt, und führt schliesslich nur zu einem aufdringlichen Parallelismus, zu einem Zweierlei in einem Gedicht. Hierin waren dem Romantiker sogar die geschmähten Wirklichkeitsdichter voraus. Von späteren Lyrikern hätte sich niemand gescheut, eine Landschaft allein zu geben, wenn sie seine Stimmung deutlich ausdrückt. Allerdings ist das Gefühl für die aus sich heraus sprechende Landschaft gewachsen. Tieck konnte nicht dichten, was er nicht zu empfinden vermochte, und gerade die Berliner Lyriker seiner Zeit beweisen, wie die Poesie versandete, wo sie in der Natur aufzugehen meinte.

Dass der Parallelismus häufig kontrastierend angewendet wird, zeigt, wie fern der Stimmungsgehalt einer Landschaft dem Dichter in Wirklichkeit stand, wie wenig beide eins werden, wie wenig also der mystische Vorgang selbst erlebt ist. Eine Schilderung, die schon mehr einer Aufzählung nahe kommt, schliesst z. B. (I, 65. 1796. „Ruhe"):

„Vor mir stehn holde Scherze
Und trübe Sorge weicht;
Allein mein inneres Herze
Wird darum doch nicht leicht."

Schon die Schäferdichtungen zogen die Natur zur Anteilnahme am Schicksal der Liebenden herbei. Einige Rhapsodien, z. B. der Anfang des Gedichtes „An Doris" von Chr. E. von Kleist, lassen sich leicht neben die Naturschilderung stellen, wie sie Tieck etwa in dem Gedicht „Die Liebende" (II, 221) giebt. Meist vermeidet er die einfache Aufzählung aber, wie sie in den „Alpen" von Haller dicht neben schwungvollem Pathos steht und später

Digitized by Google

von Salis mit einer gewissen Gewandtheit zum Selbstzweck der Lyrik gemacht wurde.[1])

Mit der Vervollkommnung von Bild, Reim und Wortbildung konnte es nicht immer vermieden werden, dass die Natur ihre schönen Attribute hergeben musste, um die Verse des Dichters recht romantisch zu machen; sie sinkt zum schmückenden Beiwerk herab. Glänzende Wirkungen erzielt er auch hier wieder in den Oktavianliedern[2]) mit seinen Mitteln: „Sanftmut“ (I, 88)

„Wie der Strom sich niedersenket
Und die Süsse von sich giebt,
Wird die matte Brust getränket
Und sie fühlet, dass sie liebt.“

Es ist nicht schwer, den Einfluss der Böhmeschen Sprache in Versen wie den folgenden zu erkennen. „Begeisterung“:

---

[1]) Vergl. „Des Herrn Christian Ewald von Kleist sämtliche Werke“, Wien 1774, I, S. 139:

„Die Wiese stickt ihr Kleid, das junge Rohr
Verbrämt den Rand der silberfarb'nen Quellen,
Die Liebe sucht der Wälder grüne Nacht
Und Luft und Meer und Erd' und Himmel lacht.“

Ferner: „Gedichte des Herrn von Haller“, Zürich 1750, S. 26, wo der Dichter mit allen Einzelheiten die Milchwirtschaft beschreibt, wie er überhaupt nur das Nützliche in der Natur anerkennt. Die „Gedichte von Joh. Gaudenz von Salis-Seewis“, Zürich 1848, enthalten gleich als erstes das bekannte Herbstlied (1782), das noch heute im Munde der Kinder ist:

„Bunt sind schon die Wälder
Gelb die Stoppelfelder.“

Vergl. endlich das Verhältnis der Schlesier zum Volkslied. Waldberg, a. a. O. S. 65 ff. Auch sie entfernen sich von der Volksdichtung dadurch, dass sie zu jener kunstmässigen Verknüpfung greifen, in der der Mensch nur noch die Staffage bildet.

[2]) „Der Dichter“ I, 76, Schr. I, 7, 1801. „Begeisterung“ I, 3, Schr. I, 136, 1801. „Wasser“ I, 6, Schr. I, 334, 1803. „Lilie“ und „Rose“ a. a. O.

Digitized by Google

„Aufgeschlossen sind die Reiche,
Wo das Gold, die Erze wachsen,
Wo Demant, Rubinen keimen,
Ruhig spriessen in den Schalen."

Eine bedeutende Stelle nimmt die Naturschilderung in den Reisegedichten eines Kranken aus den Jahren 1805 und 1806 ein. Diese freien Rhythmen müssen aber von einem besonderen Gesichtspunkt aus betrachtet werden. Tieck weist im Vorwort zum dritten Teil seiner Gedichte im Juni 1823 darauf hin, dass er sie „als flüchtige Andenken schnell in sein Tagebuch aufzeichnete" mit der Absicht, sie später zu überarbeiten. Aber eine Krankheit habe ihn gehindert, und so gebe er sie in die Öffentlichkeit ganz so, wie sie damals aufgeschrieben seien. Er schliesst: „Auch das ist Laune oder Eigensinn, dass hier mehr Kleinigkeiten und Zufälle in der Schilderung auftreten, als die Darstellung grosser und begeisternder Gegenstände, die sich wohl schon oft in anderen Büchern findet." Solche Kleinigkeiten und Zufälle in der Schilderung waren es gerade, die die eigenartige Reisebeschreibung allen Freunden des Dichters doppelt wert machte, und in der That der Poesie des Romantikers das verleihen, was ihr sonst so sehr fehlt: das Reale. Rahel Varnhagen von Ense kann sich in Lobeserhebungen über das herrliche Geschenk nicht genug thun.[1]) „Ich bin so entzückt, dass Sie Italien so individuell nehmen; ich sehe alles, ich rieche alles." „Ich kenne die Italiener, lassen Sie sie reden: so ist ihr Deutsch Italienisch. Alles wird Ihnen zum Gedicht, wie Goethe sagt." Auch hier sollte Tieck für spätere Dichter der grosse Anreger, nie aber für weitere Kreise der grosse Dichter bleiben. „Novalis wagt sich nun auch mit reimlosen Gedichten hervor, Robert, der Bruder der Rahel, schreibt die Spazier-

[1]) Holtei, Briefe IV, S. 142 f.

Digitized by Google

gänge eines Berliners und Heine in ähnlichem Stil seine Nordseelieder. Er bildete indes erst konsequent den Reiz einer Alltagssprache, einer natürlichen Phrasenbildung für den Vers aus, und von ihm lernen dann alle Lyriker des Jahrhunderts bis in die neueste Zeit.

Selbst der heutige Leser kann sich dem Reiz einer so liebenswürdigen Persönlichkeit, wie sie aus den Reisegedichten zu uns spricht, nicht entziehen. Unter seiner Feder wird das Nebensächlichste bedeutsam, und es langweilt keines von den mehr als 70 Gedichten. Sei es, er erschüttert uns tief, wie in den Versen „Villa Borghese“ (III, 154), sei es, er beschreibt das jüngste Gericht Buonarottis (III, 205), oder er windet in „Villa Borghese“ (III, 209) Goethe einen Kranz, sei es endlich, wir folgen den ausgelassenen Scherzen seiner Laune in vielen komisch gefassten Situationen, stets schaut uns aus ihnen ein grosser freundlicher Geist an, der immer mit sich fortreisst. Selbst wo sich die Sprache wie Prosa ausnimmt, ist es doch eine, von der Richter schon in Beziehung auf die Phantasien über Kunst sagt:[1]) „So viele Stellen darin, wie überhaupt ihre Prosa, scheinen mir poetischer als ihre Poesie.“

Eine grosse Zahl von diesen Gedichten bringt Gemälde der Natur, wie sie dem Auge des Dichters erschien; meist um zuletzt sich oder irgend ein Erlebnis hineinzuziehen. Dabei haben wir dann bisweilen das Gefühl, als störe das Anflechten des Persönlichen, weil es oft nur den Gesundheitszustand bespricht. So schliesst die Schilderung einer wilden Landschaft in den Versen „Radicofano“ (III, 147):

„Da denk' ich der vielen
Qualvollen Nächte
Ohne Schlaf und Erquickung,
Und rundumher steht jene Angst
In Fels und Berg mir vorgemalt.“

[1]) Holtei. Briefe III, S. 139.

Digitized by Google

In einer Seelandschaft (III, 149), in der violblauer Duft See und Insel und Fels in lieblichem Traum löst, gedenkt er Shakespeares. „Olevano“ (III, 220) löst die Stimmung ganz in Naturbeschreibung auf und weist somit über das Schaffen Tiecks selbst hinaus. Ganz überwältigend wird in den Versen „Botzen“ (III, 107) der Eintritt in die italienische Landschaft geschildert. Seltsam, dass das in Gedichten geschah, die 17 Jahre achtlos bei Seite gelegt sind; und man muss dem Zufall danken, der Verse wie die folgenden ohne die ihnen zugedachte Überarbeitung erhalten hat:

„Botzen.“

„Und ein lieblich Schweigen
Dehnt sich wollüstig,
Liebeathmend
Durch den Raum des blauen Himmels,
Durch das blühende Thal
Und über die lachenden Gebirge hin.“

Dem reiht sich in Hinsicht auf kraftvolle klare Schönheit der „Anblick von Florenz“ (III, 138) an. Nie wieder in der Lyrik ist ihm eine gleiche Verschmelzung der Natur mit dem Vorwurf gelungen, wie in „Palestrina auf der Reise“ (III, 218): Sturm und Gewitter in einfachen, aber mächtigen Zügen und mitten inne der göttliche Sänger: „Dennoch klingt des Sängers Harfe . . . . Und gern vernimmt ihn die trauernde Welt.“

Am besten musste unserem Dichter auch hier die grausige zerklüftete Landschaft gelingen. Die Übersetzung der Ossianlieder, die letzte Strophe des „Ungetreuen“ sind frühe Belege hierfür. In „Melankolie“ (a. a. O.) versetzt er uns in eine unheimliche gewitterschwüle Nacht:

Digitized by Google

„Die Eule sang mir grause Wiegenlieder
Und schrie mir durch die stille Ruh
Ein grässliches Willkommen zu.“ [1])

Seltener hat Tieck für eine freudige Stimmung solche Bilder in der Natur gefunden, denn hier verfällt er am leichtesten in Wortgeklingel. Immer aber bleiben die ansprechenden Stellen eines Liedes nur Glieder einer Bilderkette, die durch Länge sowohl, wie durch ungleichen Ausdruck den Leser ermüdet: Ebenfalls noch ein Überrest der unermüdlich langen, didaktischen Gedichte der vorangehenden Epoche, mochten sie „an Doris“, „Lob der Gottheit“, „Über den Ursprung des Übels“ oder auch nur „Morgengedanken“ betitelt sein.

Ein anderes, recht äusserliches Mittel, die Natur zum lebendigen, unmittelbar zum Leser sprechenden Teil des Gedichtes zu machen, ist die Personifikation: Blumen, Wald, Garten und Vögel werden zu handelnden Personen. Sie übertragen Grüsse, sind Heerscharen des Frühlings und rütteln den Philister auf aus seiner stumpfen Lethargie. Bisweilen werden dadurch sehr intime Wirkungen hervorgerufen, aber sobald die Natur Staffage ist und die Einbeziehung ohne innere Motivierung geschieht, wirken diese redenden Blumen nur komisch. Die Romantiker waren hier anderer Ansicht. W. Schlegel bezeichnet an der schon citierten Stelle die Blumen, Gebüsche, Wald, Himmel u. s. w. im Zerbino als äusserst malerisch und bedeutsam redend eingeführt.

Das Gedicht „Blumen“ (II, 244) 1794 giebt eine Art Rechtfertigung für die Personifikation:

---

[1]) Vergl. „Leben“ II, 256, Schr. VII, 58, Lovell. 1795. „Trauer“ II, 173, Schr. V, 37 (Blaubart), 1795. „Der wilde Jäger“ II, 256, Schr. X, 311 (Zerbino) 1798. „Der Zornige“ II, 205, 1801.

Digitized by Google

„Blumen sind uns nah befreundet,
Pflanzen unserm Blut verwandt."

Ein anderes Mal nennt er die kindischen Blumen ein neugierig Geschlecht. Im „Herbstlied" (a. a. O.) tröstet das singende Vögelein und spricht die Pointe des Gedichtes aus.[1]) Der Frühling aber als Gott und Führer einer glänzenden Schar tritt wiederholt auf. Leises Rieseln, Jauchzen der Bächlein, Wind im Gebüsch und sanftere, rötere Strahlen der Sonne verkünden seine Ankunft dem Wanderer. Schon im „Gruss dem Frühling" (a. a. O.) 1790:

„Schwebt unter säuselnden Winden
Nieder der Gott,
Tausend Blumen bekränzen sein Haupt,
Tausend Blumen umflechten
Sein blaues Gewand:
Er lächelt, —"[2])

In der „Frühlingsreise" tritt er als mutwilliger Knabe auf, der die Aprikosenwand hinaufklettert und sein Spielzeug zusammensucht, „das der alte Winter verlegt und verstört" hat, alle zarten Blumenaugen küsst, dann aber die

---

[1]) Vergl. „Auf der Reise" I, 117. Schillers Musenalmanach 1796. „Klage" II, 62, 1796. „Auf der Wanderung" III, 42, Schr. X, 230 (Zerbino) 1798. Uhland. Volkslied III, S. 132, sagt vom Volkslied: „So innig ist das Gemüt unserer Liederdichter zu den Singvögeln gesetzt, dass sie mit ihnen recht in einen Bund der Kunstgenossenschaft getreten sind."

[2]) Chr. E. von Kleists „Frühling", a. a. O. II, S. 7:
„Auf rosafarbenem Gewölk mit jungen Blumen umgürtet
Sank jüngst der Frühling vom Himmel" —
bei Tieck: „Der neue Frühling" I, 7, Schillers Musenalmanach 1796. „Frühling und Leben" I, 12, Schr. XVI, 198, Minor 253, 1798. „Frühlings- und Sommerlust" I, 221, Minor 262, 1798. „Frühlingsreise" I, 79, Minor S. 211, 1797.

Digitized by Google

Schwalben zur Reise in eine andere Welt[1]) bestellt. Er ist zu klein, das Obst zu pflücken, liebt nur das Spielen und ist zur ernsten Arbeit nicht gesinnt. Heerscharen des Frühlings sind die Blumen im Gedicht „Heimat“ (I, 226, 1802):

„Es stehn wie Dienerscharen
Mit blitzendem Gewehr,
Vor Unfall dich zu wahren,
Die Blumen um dich her.“

Ebenda reichen die Bäume „froh dem Wand'rer die grüne Hand“ und in „Frühlings- und Sommerlust“ Veilchen und Vergissmeinnicht dem Vorübergehenden „die weissen Finger“.

In „Gruss dem Frühling“ (a. a. O.) sterben die Frühlingsschmetterlinge an der süssen Wiedererkennung; meist aber sind es die Blumen, denen das gleiche Los beschieden ist.[2])

„Die Blumen“:

„An den Küssen zu verschmachten,
Zu vergeh'n in Lieb' und Wehmut;
Also steh'n die eben lachten,
Bald verwelkt in stiller Demut.“

In „Der Frühlingsreise“ sowie in „Heimat“ wird das Sterben im Kontrast zu einer üppigen Landschaftsschilderung erwähnt. In den Liedern „Klage“ und an „Fanny“ vergehen sie: hier, weil sie der Kunst ermangeln, Anmut

---

[1]) Vergl. Ariel Shakespear „Sturm“ V, 1, für das Theater bearbeitet von Ludwig Tieck, Berlin und Leipzig 1796 (Goedecke VI, S. 34, Nr. 11), Gedicht-Sammlung III, 58: Ariel hängt sich an der Schwalben Gefieder und fliegt dem warmen Sommer nach.

[2]) „Klage“ II, 62, 1796, Strophe 5. „Die Blumen“ I, 295, Schr. IV, 240 (Runenberg), 1802. „Frühlingsreise“, a. a. O., 1797, Strophe 23. „Heimat“, I, 226, 1802, Strophe 17. „An Fanny“, a. a. O., 1809, Strophe 4.

Digitized by Google

und Reiz der Schönen zu malen, dort als Putz der Geliebten, durch den süssen Tod beglückt.

Diese Beseelung der Natur findet sich schon in der antiken Poesie und wieder in der italienischen und französischen Renaissance-Lyrik, von wo es schon damals in die deutsche überging, als ständiges Motiv.[1])

Auch die Personifikation nutzen die Oktavianlieder am besten zu ihrem Vorteil aus. Die Romanzen sind voll von trunkenen Zwiegesprächen, die nicht ernüchtern, weil das Ganze in eine orientalische Zauberwelt getaucht ist. Glühender ist nie eine Rose verherrlicht worden:

„Und wie ein verstohlen Küsschen
Hängst du an dem Zweig gebogen:
Aber inniger entbrennen
Lüfte, die dich aufgesogen,
Immer süsser träumst du Liebe,
Hast die Lust in dich gezogen,
Immer buhlerischer küsset
Dich das Licht, das dir gewogen."

Nach einem langen Eingang, der die Mädchenblume in dieser Art preist, erzählt der Dichter, „weissagend süssen Rausches aufgehoben", ihre Entstehung. Als Venus, aus den Wassern geboren, die Erde betrat, that sich die ganze Natur den herrlichsten Schmuck an, aber die Liebesblume war noch nicht.

„Aus dem Walde tritt ein Jüngling
Und wie Flammen angezogen
Fliegen zündend ihre Blicke,
Brennen nicht mehr hier und dorten,
Beider Blick ist jetzt nur einer,
— — — — — — — — —

[1]) Vergl. Waldberg, Renaissance-Lyrik, S. 135.

Digitized by Google

— — —; dem heil'gen Blut
Zittert gleich das Feld voll Wollust
Und es rauschen und es treiben
Quillend ungestüm die roten
Blumen her."

Die Venus einzuführen war dem Romantiker, der ja jeden antiken Apparat verabscheute, erlaubt, denn sie spielt schon in der mittelalterlichen deutschen Dichtung eine bedeutende Rolle. Aber auch bei den Minnesängern wurde die Rose über alle Blumen gestellt.[1])

Dass selbst durch solche Schilderung das dramatische Element in der Lyrik nicht vermehrt wird, sondern immer wieder die Weise der Hymne sich in den Vordergrund drängt, darf nicht verwundern, wenn man in Betracht zieht, dass selbst die Dramen Tiecks nichts als Prologe mit verteilten Rollen sind. Wie sehr er sich daher irrte, als er durch Hineinziehen mittelalterlich mystischer Naturschilderung im eigentlichen Sinne volkstümlich zu werden glaubte, im Gegensatz zu den Klassikern, das beweist der Gang seiner Entwicklung am besten. Anstatt durch Hineinklingenlassen der Natur in das Leben des Menschen einer neuen Volkspoesie entgegen zu gehen, zog sich seine Dichtung immer mehr in die Salons einer die mittelalterliche Anschauungsweise studierenden Gesellschaft zurück. Ganz so erging es den übrigen Romantikern der älteren Schule, und nur Novalis macht eine rühmliche Ausnahme.[2]) So kam Tieck vor allem wieder

---

[1]) Vergl. Tieck, Minnelieder S. 235 und das Rosenlied Toggenburgs S. 210, auch von Uhland hervorgehoben: „Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage", Stuttgart 1870. V, S. 130.

[2]) Vergl. „Novalis Lyrik" von Karl Busse. Oppeln 1898. S. 43 ff.

Digitized by Google

zur Allegorie, die er als Kritiker an Schiller getadelt hatte. [1])

Im Vorbericht zu den Schriften (I, XXXVIII) erzählt er selbst, wie Calderon ihn zur Allegorie begeistert habe, und schon im Sternbald (a. a. O. S. 300) ruft er aus: „Alle Kunst ist allegorisch, wir suchen dem Einzelnen einen allgemeinen Sinn anzuhaften, und so entsteht die Allegorie. Das Wort bezeichnet nichts anderes als wahrhafte Poesie, die das Hohe und Edle sucht und es nur auf diesem Wege finden kann." Er tadelt dagegen den allegorischen Dichter, der mehr danach trachtet, eine Verwandtschaft zwischen Bildern und ihren gegenseitigen Beziehungen zu entdecken, als eine eigentliche poetische Darstellung hervorzubringen." Das ist ihm leerer Schellenklang und entstellender Putz, den man mit dem Namen Idealisieren anpreisen will. [2])

Grössere durchgeführte Allegorien [3]) sind schon die „Paramythieen", bewusste Nachbildungen Herders, Darstellungen einzelner Göttermythen, die durchaus der Schwung Tieckscher Prosa auszeichnet. Das Geistergespräch, eine Zudichtung für die Übersetzung des Sturm, beschreibt in ganz konventioneller Weise die Vermählung des Luftgeistes Ariel mit der Nymphe Melida. Dem reiht sich im Jahre 1797 das Gedicht „Dichter und Stimmen" an: Die Stimme der Erinnerung verfolgt den fliehenden Dichter in die Einsamkeit des Vergessens. Einen Traum, der seine

---

[1]) Tiecks und der Romantiker Stellung zur Allegorie behandelt erschöpfend Petrich. „Drei Kapitel vom romantischen Stil". Leipzig 1878. S. 33 ff.

[2]) Vergl. Tieck, Kritische Schriften S. 78 u. 83.

[3]) „Paramythieen", nachgelassene Schriften I. „Geistergespräch" III, 50, 1795. „Dichter und Stimme" I, 259, 1797. „Traum" II, 77, 1798. „Phantasus" III, 1, Schr. IV, 130, 1811. „Des Mädchens Plage" I, 152, Schr. XVI, S. 265, 1816.

Digitized by Google

Freundschaft mit Wackenroder verfolgt, bezeichnet er ausdrücklich als Allegorie. Endlich sind noch „Phantasus", eine Versinnbildlichung der schaffenden Phantasie, der schliesslich Pan selbst erscheint, und „Des Mädchens Plage", — die Hoffnung neckt als mutwilliger Knabe das harrende Mädchen — hervorzuheben.

Gedichte über die Kunst.

Im weiteren Sinne allegorisch sind dann die Gedichte, in denen die einzelnen Instrumente gleich den Blumen redend auftreten. Daneben erscheinen seit dem Jahre 1798 solche über die Musik: sie werden besonders im Jahre 1802 gepflegt, als der Dichter in der Familie des Grafen Finkenstein neue Anregungen für dieses Thema erhielt.

Tieck selbst spielte kein Instrument. Köpke berichtet von einem Violinunterricht,[1]) bei dem Ludwig, wie sein Vater feststellte, nur Fortschritte im Gesichterschneiden machte, so dass der Lehrer wieder entlassen wurde. Es bedurfte also einer Anregung von aussen. War es in der Jugend Wackenroder und vor allem das Reichardtsche Haus, so trat im Jahre 1798 noch ein sehr tiefgehender Beweggrund hinzu, der ihn in das Gebiet der Töne lockte.

Friedrich Schlegel schreibt am 2. Dezember 1798 an Novalis: „Tieck studiert den Jakob Böhme mit Liebe."[2])

[1]) Köpke, Erinnerungen I, S. 55.

[2]) „Novalis Briefwechsel", herausgegeben von Dr. J. M. Raich. Mainz 1880. Gotthold Klee, „Tiecks Leben und Werke" (Meyers Volksbücher) S. 53, sowie Köpke I, 147 setzen das Jahr 1799 an. Ranftl hat festgestellt, a. a. O. S. 115, dass Tieck die Morgenröte um 1798 in der Maurerschen Buchhandlung fand, hält aber (S. 117) „Die Poesie Tiecks in „Zerbino", „Genoveva" und Oktavian und in den gleichzeitigen kleineren Dichtungen keineswegs so energisch von Jakob Böhme beherrscht." Nach meiner Meinung lässt schon der häufig citierte Brief an Solger (auch bei Ranftl) hier keinen Zweifel über den Anfang der Böhme-Studien.

Digitized by Google

Der Inhalt des Briefes bindet nicht genau an die Gegenwart in Bezug auf den Anfang der Böhmestudien, und man muss hierfür einen früheren Termin, also das ganze Jahr 1798 annehmen, denn es zeigen die Gedichte dieses Jahres schon deutlich den Einfluss der Böhmeschen „Morgenröte". Hier haben wir eine ästhetisch-philosophische Behandlung der Musik, während die Sternbaldgedichte aus dem Jahre 1897[1]) Empfindungen zeichnen, wie sie auch jedem anderen beim Klang eines Posthornschalles, einer Schalmei oder eines Waldhorns beikommen können, Associationen über Schäferleben, die Sehnsucht, die uns hinaustreibt, Erholung im Waldesgrün: kurz, Gedanken, die sich schon an die Überschriften leicht anknüpfen.

Mit ganz anderem Ohr lauschte der Böhmekenner im Jahre 1798 den Tönen, als der Dichter im Jahre 1797, der nichts als die Begeisterung zur Kunst und zwar zu jeder Kunst im Sternbald lehren wollte. Auch in den Phantasien finden wir einige Lieder, die durchaus die Kenntnis der Morgenröte wahrscheinlich machen. Eine Übergangsstellung nimmt der „Arion" ein, der vielleicht nur das A. W. Schlegelsche Gedicht aus dem vorhergehenden Jahre zum Vorbilde hat[2]) und bekanntlich in der Dichtung fast aller Romantiker wiederkehrt. Novalis scheute sich nicht, im Ofterdingen den Vorwurf von mittelalterlichen Kaufleuten erzählen zu lassen. Tieck lässt hier nicht nur jeden überflüssigen antiken Apparat fort, sondern

---

[1]) „Schallmeiklang", „Posthornschall", „Waldhornsmelodie" I, 252 ff, Minor 230 ff, Zerbino III, 46 ff. (Musik), Schr. X, 290 ff.

[2]) „Arion" I, 53, 1798, Minor S. 17, 1843 im gekürzten Sternbald aufgenommen, Schr. XVI, 176. Schlegels „Arion", Werke Böcking I, S. 204. Aus den Phantasieen über Kunst gehören hierher: „Die Töne" II, 29, Minor S. 86, 1789. „Erkennen" II, 30, Minor S. 87, 1798. „Liebe" II, 31, Minor S. 89, 1789. „Trost" II, 32, Minor S. 90, 1798, steht dem Arion in der Auffassung nahe.

Digitized by Google

ist auch in der Darstellung knapper und anschaulicher: er ist eben der grössere Dichter. Das antike Motiv selbst wird bei ihm christlich gefasst: seines Sängers Saitenspiel ist ein Gebet, das als Jauchzen und „Wonneklingen“ in allen Meeresvesten wiederhallt.

In der Morgenröte finden wir die Stelle:[1]) „Das Licht wird aus allen Kräften geboren und dringet wieder durch alle Kräfte, dadurch und darin gebäret sich die erhebliche Freude, wovon der Ton entstehet, denn vom Regen und Bewegen gebäret sich der lebendige Geist, als eine liebliche Musik.“ Die Gedichte aus den Phantasien besingen nun alle die Macht der Musik, in diesem tieferen Sinne. Gleich in dem ersten heisst es von den Tönen:

„Das war ich ehmals, ach ich fühlt es tief,
Als noch mein Geist in diesem Körper schlief.“

Das Kapitel ist aber bei Böhme überschrieben: „Von der siderischen Geburt und von der Geburt Gottes.“ Die Gottheit ist ihm die Geburt aller Dinge, weshalb man sich kein Bildnis von ihm machen dürfe. Die liebliche Musik, die entsteht, wenn das Licht alle Geister durchdringt, nennt er: „die dritte Person in der Geburt Gottes“ (S. 273). Bei Tieck liest man in demselben Gedicht:

„In Form, Gestalt, wohin mein Auge sah,
In Farbenglanz ist dir der Ew'ge nah,
Doch wie ein Rätsel steht er vor dir da.
Er ist so nah, und wieder weit zurück.“

Solche Verse mussten in jener Zeit eine ähnliche Wirkung auf gewisse Kreise haben, wie heute etwa die Lebensphilosophie Nietzsches in der modernen Lyrik. Eine Parallele wieder aus Böhme zu den Versen fanden

[1]) „Jakob Böhmes sämtliche Werke“, herausgeg. von K. W. Schiebler. Leipzig 1832. S. 273, vergl. auch S. 104 ff.

Digitized by Google

wir S. 16869: „Siehe, das ist der rechte einige Gott, aus dem du geschaffen bist und in dem du lebst: wenn du die Tiefe und die Sterne und die Erde ansiehest, so siehest du deinen Gott und bist aus ihm und in ihm, sonst wärest du nichts.“ . . . „Wenn du aber deine Gedanken erhebst und denkest, wo Gott sei, so ergreifest du die siderische Geburt, wo Liebe und Zorn gegen einander walten. Wenn du aber Glauben an den Gott, der in Heiligkeit in diesem Regimente regiert, schöpfest, so brichst du den Himmel und ergreifst Gott bei seinem heiligen Herzen.“ Unser Gedicht fährt fort:

„Du siehst und fühlst, dann flieht er deinem Blick;
Dem körperschweren Blick kanns nicht gelingen,
Sich an den Unsichtbaren hinzudringen;
Entfernter noch, um mehr gesucht zu sein,
Verbarg er in die Töne sich hinein;
Doch freut es ihn, sich freier dort zu regen,
Die Liebe heller kömmt dir dort entgegen.“ —

Ist das nicht eine poetische Fassung des Satzes aus der Morgenröte, nach dem die liebliche Musik der heilige Geist ist, der uns mit seinen Gaben erleuchtet und uns zu Gott selbst führt? — Erinnern wir uns noch zum Überfluss, dass den Romantikern Poesie und Religion nur zwei Begriffe sind, die dasselbe bezeichnen, und vor allem gleiche Ziele vor Augen haben sollen, so bleibt wohl kein Zweifel über den Gedankeninhalt des Gedichtes.

Das Folgende spricht dem die Erkenntnis ab, dem nicht im Herzen „das Siegel brennt, jene Flamme, die der Töne Geist erkennt“. Ein Seitenhieb des jungen Mystikers auf die Aufklärer seiner Zeit. Jetzt erhellt auch die Wirkung, die von den immer wieder glossierenden Versen „Liebe denkt in süssen Tönen“ auf alle Eingeweihten ausging. Die erste Strophe (S. III, 31) deutet die zweite

Digitized by Google

wichtigste Qualität in ihrem Wirken an: „Sieh wie Sonne Liebe scheint“. Böhme lehrt, wie wir sehen, dass die „Liebliche Musik“ entstehe, wenn das Licht alle Geister durchdringe. Nach Kapitel 3 (S. 34 ff.) wird Gott der Sohn die Sonne unter den Sternen genannt; „so nun der Vater aufhören würde zu gebären, so wäre des Vaters Sohn nichts mehr und so der Sohn nicht mehr in dem Vater leuchtete, so wäre der Vater ein finsteres Thal.“ Im 9. Kapitel (S. 84 ff.) wird das Licht als das bezeichnet, darinnen die Liebe aufsteigt, „die holdselige Liebe, welche der verborgene Quell ist, den das körperliche Wesen nicht begreifen kann: Gott der Sohn. Er erzeugt in seinem Wallen den Ton als den heiligen Geist in der Dreifaltigkeit. Tieck spricht von einer „Sonne Liebe“, sie schafft, indem sie denkt, die süssen Töne. Sie kann alles, was sie will, verschönen, das heisst zu einer höheren Welt emporziehen. Die Musik aber verkündet das Wort Gottes.

Was Tieck hier in gedrängter poetischer Kürze zum Ausdruck bringt und was ihm gleichsam als die Aufgabe jeder Kunst erschien,[1]) führt Böhme verschiedentlich weiter aus (S. 90): „Alsdann werden die Geister lebendig, es dringet die Kraft des Lebens durch alles.“ „Es ist nichts denn ein herzlich Lieben und Freundlich sehen, ein holdselig Küssen, von einander Essen, Trinken und Liebe spazieren.“ Das durch und miteinander Wirken der Sonne „Liebe“ und der lieblichen Musik bringen bei Tieck die beiden letzten Verse zum Ausdruck:

„Liebe kann sich nicht bewegen,
Leihet sie den Othem nicht.“

---

[1]) Vergl. Sternbald, Minor S. 318. Hier heisst es von allegorischen Figuren im Gemälde: „Sie können vielleicht jenes Spiel der Ideen, jene Musik mit erregen helfen, die alle Kunstwerke zu geheimnisvollen Wunderwerken macht.“

Digitized by Google

Die Lieder aus dem Zerbino sind natürlich weniger theoretisierend und reihen sich schon um der Form willen mehr an die ersten Sternbaldgedichte an und an die Symphonien und Tänze in Worten in der verkehrten Welt, unterscheiden sich indessen von ihnen durch einen tieferen Gehalt, so dass sie zwar weniger im einzelnen, wohl aber im ganzen auf die Beschäftigung mit der Mystik hinweisen.[1]) Sie stechen auch sonst in jeder Beziehung von den Gedichten des Jahres 1847 ab, die alle auf ein Erschlaffen der Phantasie hinzudeuten scheinen.

Die „Gedichte über die Musik“[2]) 1802 sind äusserlich durch den Aufenthalt in Ziebingen angeregt. Noch im Jahre 1809 erinnert er sich liebevoll dieser Zeit, wenn er Anton im Phantasus sagen lässt: „Ich bin durch Rosaliens und Claras Gesang so entzückt, dass ich sagen möchte, diese Tage machen eine Epoche in meinem Leben.“

Das Sonett „Palestrina, Marcello, Pergolese“ sprechen drei Mädchen, und die Weihung (II, 1) macht diesen Cyklus ausdrücklich den Schwestern zum Geschenk, „die im Gesang des Herzens Blum' entbunden“. Der Inhalt indes wiederholt in immer neuer Form, was schon die besprochenen Gedichte brachten: Die poetische Begeisterung

---

[1]) Vergl. „Solgers nachgel. Schriften“ I, 540. Hier spricht Tieck in einem Briefe vom 24. März 1817 über den Eindruck der Böhmeschen Lehre: „So geht es nun viele Stunden, wo ich mich in die Abgeschiedenheit eines Klosters wünschte, um ganz meinem Böhme und Tauler leben zu können. Dies hatte sich schon im Zerbino leicht poetisch, in der Genoveva dunkler, und im Oktavian verwirrter geregt.“

[2]) Gedichte über die Musik“ II, 1 ff. 1802. Hiervon „Marcello“ Schr. V, S. 157 (Phantasus). „Pergolese“, Schr. V, 480 (Phantasus), „Stabat mater“, Schr. V, 481 (Phantasus), „Die Musik spricht“, Schr. V, 485, Samml. II, 20: „Die Musik beschliesst“. Als der Dichter 1809 den verbindenden Text von Phantasus schrieb, erinnerte er (Schr. V, S. 478) an die Zeit.

Digitized by Google

und ihre intensive Wirkung auf den Menschen soll sich in immer neuen Bildern in die Erscheinung drängen. Jetzt war die Zeit gekommen, von der er im Jahre 1817 (a. a. O.) an Solger schreibt: „Der Zauber dieses wundersamsten Tiefsinns und dieser lebendigsten Poesie beherrschte mich noch 2 Jahre so, dass ich von hier aus nur das Christentum verstehen wollte."

Die Sonette „Die Musik spricht" II, 3ff. geben ausser dem schon Erwähnten eine Beschreibung der ringenden, sich verklärenden Naturkräfte, ähnlich wie Böhme das Entstehen der Engelreiche und den Abfall Lucifers erzählt. Das erste beginnt mit den Anfangsworten des Evangeliums Johannis, die nun eine ganz neue Bedeutung hatten und in dieser eigenartigen Verwendung im höchsten Grade stimmungsvoll auf den Leser wirken:

„Im Anfang war das Wort. Die ew'gen Tiefen
Entzündeten sich brünstig im Verlangen,
Die Liebe nahm das Wort in Lust gefangen
Aufschlugen hell die Augen, welche schliefen,

Vers 7:

Dass alle Kräfte wollustreich erklangen,
Begierig, in sich selbst sich zu vertiefen."

Auch bei Böhme haben die Geburten keinen Anfang, sondern haben sich von Ewigkeit geboren. In diesem Wallen und Werden bewegt eine Kraft die andere:

Vers 12:

„Das Wort empfand die Engel, welche schufen."

Das zweite Sonett unter diesem gemeinsamen Untertitel (II, 4) beginnt mit einer Beschreibung der biblischen Finsternis oder Böhmes Abfall Lucifers (a. a. O. S. 200ff.) und deutet zum Schluss auf den Zweck der Menschheit, die von Gott dazu bestimmt ist, die Stelle der Abgefallenen im Himmelreich einzunehmen:

Digitized by Google

„In Menschenstimme ist es ihm gelungen,
Nun hat das ew'ge Wort sich wieder funden."

Das Dritte spricht wieder von der Gewalt der Töne:

„Ich bin ein Engel Menschenkind, das wisse."

Darin lag für jeden Kenner der mystischen Lehren mehr als poetische Übertreibung, und die Sonette, von hier aus betrachtet, erregen denn auch das Staunen, durch die souveräne Gewandtheit, mit der diese schwierigen Vorstellungen in eine poetische Form gegossen sind.

Die gleichen Motive kehren in den folgenden Sonetten wieder, und die Überschriften mittelalterlicher Komponisten geistlicher Lieder haben wenig Einfluss auf den Inhalt, wenn auch bei Pergolese auf die Sage von seinem Tode angespielt wird. Selbst das geschieht so versteckt, dass eine Hindeutung im Gespräch (a. a. O. S. 480) dazu erforderlich ist. Den ganzen Cyklus beschliesst wieder die Musik:

„Und aus dem Kelch entblüht der Geist zu Gotte."

Die Sonette an die Freunde aus dem Jahre 1800 enthalten ähnlich mystische Elemente, aber auch nichts, was hervorzuheben wäre. Sie sind schon damals treffend von Friedrich Schlegel charakterisiert worden.[1]) Ferner schliessen sich hier wieder die Lieder aus der Genoveva und dem Oktavian in vieler Beziehung an; es würde aber zu weit führen, die einzelnen Parallelen weiter anzugeben, die nur das Gesagte bestätigen könnten, und es sind auch, wie Ranftl (a. a. O. S. 121) schon für die ganze „Genoveva" festgestellt hat, nicht Böhmes Anschauungen als System betrachtet, sondern nur „losgerissene Splitter" und vor allem die bilderreiche poetische Sprache des frommen Handwerkers.

---

[1]) „Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm", herausgegeben von Dr. Oskar F. Walzel, Berlin 1890, S. 435 f: „Sie sind etwas schnell und liederlich, doch viel Schönes darin und allmählich auch mehr Konstruktion." „Blätter der Erinnerung" II, 71 ff.

Digitized by Google

Eine symbolische Deutung findet das fliessende Wasser in dem Gedicht „Frage“ (II, 185), wenn es auf die Frage, wohin es eile, antwortet:

„Etwas haben wir vernommen
Von den heil'gen Meerestiefen,
Wo uralte Wunder schliefen,
Wären wir dort angekommen!“

Es giebt in gedrängter Kürze und voll tiefpoetischer Bilder, was schon 1800 die Lebenselemente (I, 122 ff.) sagen sollten. Sieben Elemente und zum Schluss der Sabbath, an dem der Mensch von oben seine Weihe empfängt, werden dort besungen; aber wie schon die Wahl der Elemente nur verundeutlicht, so wird auch die Entwickelung im ganzen nicht klar. Jedes Einzelne, die Erde, das Unterirdische, das Wasser, die Luft, das Feuer, das Licht, die Arbeit, der Sabbath, wird in seiner segnenden Kraft gepriesen. Auch hier ist das Licht als Sohn Gottes bezeichnet (I, 131) und Lucifer als das falsche Verlangen, das ihm „nachtritt“. Der Vater aber spricht zum Licht:

„Drum bleibe hier
So schwinde was einst mein,
Ich werde nun mein eigen sein,
Im dreimalheilig lichten Schein.“

So können wir in der Lyrik genau den Gang von Tiecks Stellung zu Böhme verfolgen, wie er ihn im Jahre 1817 seinem Freunde Solger mitteilt. Man braucht nicht anzunehmen, dass sich die mystische Periode in ihm nach 17 Jahren anders wiederspiegelte, als sie thatsächlich verlaufen ist.[1]) Im Jahre 1803 bricht die Produktivität des

[1]) Friesen (a. a. O.) II, S. 289 ff geht genau auf diesen Brief (1. Anm. 73) ein und tritt schon Einwürfen mit Gründen aus Tiecks Wesen und Ausdrucksweise entgegen, die man, an das in diesem Briefe wiederholt gebrauchte Wort „leichtsinnig“ anknüpfend, gegen den Ernst seiner mystischen Studien beibringen könnte. Vergl. II, S. 211.

Digitized by Google

Dichters, die mit dem Oktavian ihren Höhepunkt erreicht hatte, plötzlich ab. Über fünf Jahre hindurch schweigt seine Muse fast gänzlich, und dann hat sich sein Standpunkt zur Mystik geändert, wenn sie auch, so weit sie in seinem eigenen Wesen begründet war, Bestandteil seiner Anschauungen blieb. Sie lag wie ein „fruchtbares Gebirge" hinter ihm, erklärte ihm zwar noch alles, aber er mochte nicht mehr in ihr leben. Als er Böhme durchaus erfasst zu haben glaubte und „sich mit Leidenschaft der Lehre überliess", da wurde er durch Erfahrungen in seinem Streben bestärkt und „so kam es, dass mein jugendlich leichter Sinn, meine Lust zur Poesie und an Bildern mir als etwas Verwerfliches, Verfehltes erschien", so fährt er fort.[1]) Erst allmählich machte er sich frei von solchen quälenden Empfindungen, und die innerliche Heiterkeit Novalis wird ihm verständlicher, seit er einen „Grenzvertrag" mit der Mystik geschlossen, die nach seiner Ansicht dem Bösen eine zu grosse Realität zuschreibe. Wie ganz anders fasste aber auch Novalis von vornherein Böhme auf:[2]) „Man sieht durchaus in ihm den gewaltigen Frühling mit seinem quellenden Treiben, bildenden und mischenden Kräften, die von innen heraus die Welt gebären." Von dieser harmonischen Seite, die ja auch auf Tiecks Lyrik ihren Einfluss zeigte, musste sein Charakter naturgemäss zu trüben fortschreiten, dessen eigenste Stimmung die im Lovell ausgedrückte war.

Es wurde also das Böhmestudium das wichtigste Glied seiner Entwickelung, nicht nur für sein inneres Wesen,

---

[1]) Vergl. Brief an Solger (a. a. O.) S. 541. Für das Letzte haben wir eine Parallele im Gedicht „Trennung und Finden" I, 217, 1804: „O schweigt ihr spielenden Töne blödandächt'ger Lieder". Das Gedicht „Phantasus" III, 1, 1811 giebt ebenfalls einen Rückblick auf diese Zeit.

[2]) Holtei, Briefe I, 307.

Digitized by Google

sondern auch für die Ausdrucksfähigkeit des Dichters, machte ihn vor allem zum Herold der Romantik und gab seiner Lyrik die Waffen und Kampfesmittel gegen Aufklärichт und Rationalismus. Dass sie weder ins Volk drang, noch zur Vertiefung und Neubelebung der christlichen Gedanken, wie beabsichtigt, führt, daran war neben vielem anderen die für weitere Kreise viel zu entfernt liegende Quelle Schuld und die übertriebene Vorliebe für das Altfränkische, an der ja auch die meisten seiner anderen Dichtungen kranken. Da, wo man aber andächtig seiner Poesie lauschte — in den Studierstuben der Romantiker —, war es gerade dieser Gedankengehalt, der ihm so viel Ruhm und Achtung eintrug. Hier las man ihn, wie den Verkündiger einer neuen Zukunft, denn man fand in seinen Werken den herrlichsten Ausdruck für die Stimmung der Besten seiner Zeit.[1]) Auf anderer Seite führte dasselbe immer wieder zu dem unbegründeten Vorwurf katholicisierender Tendenzen in Tiecks Dichtung. Endlich darf man noch darauf hinweisen, dass auch für Böhme die Artikulation des Wortes symbolische Bedeutung hatte, und Tiecks Bestrebungen, Klangwirkungen durch Anhäufung von Synonymen und von Wörtern mit charakterisierenden Vokalen herbeizuführen, durch Böhme wenn nicht angeregt, so doch vertieft sein mag.

Den Gedichten über Musik schliessen sich die über Kunst an. Der Sternbald zeitigte auch hier die ersten Früchte. Aus demselben Jahre 1797 sind uns zwei Gedichte mit der Überschrift „Kunst und Liebe“[2]) erhalten. Das eine musste bald wegen seines antiken Metrums und

[1]) Vergl. Holtei, Briefe III, 281, Brief A. W. Schlegels an Tieck 15. Februar 1813. „Mein Bruder hat mir umständlich geschrieben. Er ist entzückt über Deine musikalischen Gedichte.“

[2]) III, 88, Minor S. 171, Schr. XVI, S. 79, nachgel. Schr. I, 205. „Der Dichter“ I, 76, Schr. I, 7, 1801.

Digitized by Google

Apparates in Ungnade fallen und ist daher nicht in die Sammlung aufgenommen. Beide stellen die Liebe zu allem Hohen, „in die Ferne“, wie es im Sternbaldgedicht heisst, „zu den grossen Meistern“ im anderen, als Vorbedingung für den Künstler auf. Noch früher fällt das Gedicht „Sehnen nach Italien“ (III, 90, 1796). Es spricht das Zagen aus, das wir auch sonst in jener Zeit — so im Sternbald — fanden, das Verzweifeln an der innersten Berufung zum Künstler, die Sehnsucht nach diesem Glück: Gedanken, die auch durch die beiden zuerst genannten Verse gehen und mit dem Thema der Liebe zur und in der Kunst ganz zu dem passen, was wir sonst von den gemeinsamen Plänen der beiden Berliner Schulkameraden wissen. In den späteren sehen wir wieder den Einfluss der Mystik. Das Sonett „Der Dichter“ aus dem Jahre 1801 stellt den Künstler, der sich von der Gottheit berauscht fühlt, an das Ende der sich zum Menschen hin entwickelnden Welt. In diese Zeit müssen auch die Stanzen „Dichtkunst“ (I, 74) wegen des ähnlichen Inhalts und der Form gesetzt werden. Sie fehlen im chronologischen Verzeichnis.

Scherzgedichte.

Am Ende des zweiten Bandes (S. 248ff.) seiner Sammlung hat Tieck eine Reihe von Scherzgedichten zusammengestellt, die nur einen litterargeschichtlichen Wert haben, indem sie einerseits die Art zeigen, in der man um die Wende des 18. Jahrhunderts zu witzeln pflegte, andererseits ein Bild der milden Form der Satire unseres Dichters geben. Als Scherzgedichte an und für sich dürfte indes ihre Wirkung mit wenigen Ausnahmen versagen, nicht nur weil ihnen das Aktuelle fehlt, sondern auch wegen des Mangels an Pointen, die man mit Recht vom Witz ver-

Digitized by Google

langen darf. Gleich die ersten Verse bringen Tiecks Programm, das allerdings ganz anders lautet.[1])

„Mit Leiden
Und Freuden
Gleich lieblich zu spielen
Und Schmerzen
Im Scherzen
So leise zu fühlen,
Ist wen'gen beschieden."

Die „Kunst der Sonette" (II, 260), 1805, ein Kranz von sieben Sonetten, zeigt wie gern der Dichter noch immer „das Edle mit dem Possierlichen" verband.

So nimmt auch die Ironie bei Tieck eine ganz eigene Gestalt an. — Folgen wir der Definition Jean Pauls,[2]) nach der Ironie der mit Ernst vorgetragene Schein ist, so haben wir es hier nur mit der Laune zu thun und auch die Wortspiele Tiecks — die an anderer Stelle zu behandeln sind — sind nach ihm störende Kontraste des Witzes, „für den Ernst des Scheins gefährlich, weil sie den Ernst zu schwach aussprechen und das Lächerliche zu stark". Tieck selbst (Schr. II, S. XXVII) scheidet zunächst eine einfache Ironie, die das Schlechte gut und das Gute schlecht nennt, von einer höheren, die sich etwa in der scheinbaren Unwissenheit, die Plato in seinen Dialogen verwendet, verkündigt, und nennt die höchste „jene letzte Vollendung eines poetischen Kunstwerks, jenen Aethergeist, der, so sehr er das Werk bis in seine Tiefe hinab mit

[1]) „Scherz" II, 248, Schr. X, S. 96 (Zerbino) 1798.

[2]) Jean Pauls sämtl. Werke. Berlin 1861. Band XVIII. „Vorschule der Aesthetik", S. 143 ff. Zusammenfassend S. 147. „Aus allem Bisherigen ergiebt sich die Kluft zwischen Ironie und Laune, welche letzte so lyrisch und subjektiv ist, als jene objektiv, denn die Laune hat tausend krumme Wege, die Ironie nur einen geraden wie der Ernst."

Digitized by Google

Liebe durchdrang, doch befriedigt und unbefangen über dem Ganzen steht.“ In den Unterhaltungen mit Köpke[1]) verwahrt er sich davor, dass sie „Spott, Hohn oder Persiflage“ sei, vielmehr „der tiefe Ernst, der zugleich mit Scherz und wahrer Heiterkeit verbunden ist.“ Er zieht also den Kreis viel weiter als Jean Paul, stets aber hebt er das Harmlose, die liebenswürdige Seite hervor und verwahrt sich gegen das Beissende. Hat man also Tiecksche Ironie, die mir zwischen der Goetheschen Liebenswürdigkeit eines Weisen und der Zersetzung einer soeben erzeugten und gehätschelten Stimmung Heines mitten inne zu stehen scheint,[2]) einerseits überall da zu suchen, wo er durch eine altertümelnde Sprachführung das Ernste angenehm oder durch eine ernste hohe Form den Scherz zu veredeln sucht, das heisst die Wirkung des Einen durch sein Kontrastierendes in eine höhere Sphäre heben will, so muss man andererseits die launischen Scherzgedichte selbst auch noch ironisch im „einfachen“ Sinne nennen.

Recht an seinem Platze aber ist dieser heitere sonnige Humor in den Reisegedichten, wo er uns wieder die geistreiche Lebensauffassung einer grossen Seele unmittelbar offenbart. Oft hebt er einen sonst ernsten Bericht durch eine ironische Wendung am Schluss plötzlich in das Gebiet des Humors. Die Schilderung einer verregneten Werthervorstellung (III, 120), in der überdies dem Volks-

[1]) Köpke, Erinnerungen II, 238 ff.

[2]) Dass die Ironie des Romantikers in jeder Individualität ein anderes Gesicht annimmt, darauf ist wohl schon verschiedentlich hingewiesen. So umfasst die Ironie Novalis und die Brentanos ebenfalls zwei Pole. Hier die übermütige Lust an der dichterischen Fiktion, die sich mit einem spöttischen Lächeln über die Rührseligkeit des ergriffenen Zuhörers und somit über die eigene Begeisterung hinwegsetzt, dort, wie Heilbronn in seinem Buche über Novalis (Georg Reimer, Berlin) S. 202 sagt, zur „naiven Negation des Nicht-Romantischen gesteigert“.

Digitized by Google

geschmack zu Liebe der Tod Werthers gestrichen war, schliesst mit den Worten:

„Doch war er nicht froh mehr,
So schien es, seines Lebens.“

Der Taubenmarkt (S. 144) vergleicht zum Schluss die im Vaterlande nach Bildung lüsternen, von Journal-Gesellschaften spärlich befriedigten Philister mit den in Körben verpackten und zusammengepferchten Tauben, denen man nur wenige Körner und einige Tröpfchen Wasser abgezählt in die geöffneten Schnäbel thut.[1]) In „Schmerz in der Lust“ hören wir den Dichter klagen, dass ihn die alten Schriften auf dem Vatikan nicht ruhen lassen, bis er sie abgeschrieben:

„Und ich musste nach Rom gehn,
Um erst recht stockdeutsch zu werden.“

Ein treffliches Beispiel seiner anmutig verknüpfenden Laune bietet das Gedicht „Der Spaziergang“ (III, 259). Es kommt mit einem Pater zu einem Schachspiel, in das sich Tieck nur einlässt, um „die Ehre seines Landes zu retten“, ohne recht in die Kunst eingeweiht zu sein. Der Zufall will, dass alle seine ohne Verständnis gemachten Züge angestaunt werden. Fast hat er gegen den Meister das Spiel gewonnen, da verlässt plötzlich der Genius den Blinden:

„So erzählt man, dass der grosse Condé,
Als Meister begann
Und beschloss als Schüler.“

Hier gefällt er sich also wieder in einer Art von Umkehrung. Köstlich ist ferner die Schilderung der Dankbar-

---

[1]) Vergl. „Bücher“ III, 176. Auch dies Gedicht verspottet die Bildungsphilister, die Kisten voll deutscher Meisterwerke, Kotzebue und Lafontaine mit nach Italien nahmen, um darüber die italienische Kunst zu vergessen.

Digitized by Google

keit eines Bettlers (III, 163), der für einige empfangene Paul den hinkenden Tieck fünf, sechs schmale Stufen hinaufträgt und sogleich verschwindet; die Flucht vor den Stieren (170), die Freitags am Pappelthor die Strassen unsicher machen; oder die Erzählung, wie er einem überlästigen Schwätzer dadurch entgeht, dass er sein Gesicht verzerrt, und jener plötzlich enttäuscht vorübergeht.

Ob er mitteilt, wie ihm ein Italiener mit gewandten Reden das Gold abzulocken weiss (S. 180), ein anderer des Längeren sich über seine Hilfsbereitschaft auslässt, Fremde im Dunkeln zu führen, um am Ende zu sagen, dass man an der gesuchten Stelle sei (183), oder sein Abenteuer mit dem Trunkenen in Lorenco berichtet (243), oder endlich des Charlatan grossprahlerische Reden, in denen er zu seiner Reklame den vorübergehenden Fremden ausnutzt (263), ob er schildert, wie er selbst in heiterer Laune einen überklugen Barbierjungen narrt, der gewohnt ist, an Fremden sein Mütchen zu kühlen; immer macht die gleiche, mit dem Heiteren heiter spielende Art des Witzes sich bemerkbar.

Digitized by Google

§ 2.

Ausdrucksmittel.

Tieck ein Phantasiedichter.

Ebenso wie in der Auswahl der Motive, wird sich eine Individualität in den Mitteln ihres Ausdrucks geltend machen. Wenn sie auch mit dem Stoff aufs engste verbunden sein sollen, so wird doch hier im ganzen mehr Gleichmässigkeit herrschen, das heisst: derselbe Mensch wird ganz ähnliche Ausdrucksmittel bei allen verwandten Stoffen verwenden, er spricht eben seine Sprache. Umgekehrt ist wohl kaum je der gleiche Vorwurf von zwei Dichtern gleichmässig behandelt worden. Ich kann eine blühende Rose als Symbol auffassen, ich kann sie stimmungsvoll betrachten, sie kann meiner Phantasie nur den ersten Anstoss geben zu einer Reihe sich mehr und mehr von ihr entfernender Bilder, ich kann über sie grübeln, bis mir ein Sinnspruch einfällt, endlich kann ich sie ideell in die Fülle der Erscheinungswelt einreihen und so mich in das ebenso unermessliche Gedankenreich begeben; aber was ich von alledem in naiver Selbstbethätigung thue, wird immer charakteristisch bleiben.

So viel ist nun schon aus der Wahl der Motive bei Tieck zu ersehen, dass ihm alle Dichtung aus der Stimmung herauswächst. R. M. Werner [1]) definiert die Stimmung

[1]) Lyrik und Lyriker. S. 78.

Digitized by Google

als etwas Wechselndes, einen Zug, der zum Erlebnis aus dem Innern des Dichters hinzugethan wird, im Gegensatz zur Ideendichtung, die das Bleibende, das Feste der Erscheinung aufsucht und gestaltet. Es ist kein Zweifel, die erste Art die Dinge anzuschauen ist die poetischere, während sich die zweite vielmehr aus der Wissenschaft in ein fremdes Gebiet zu verlaufen scheint, in Wirklichkeit aber vom Künstler als intuitives Erfassen des Typischen in der Erscheinung sehr wohl mit einer Stimmung zu verbinden ist.

Es fragt sich nun, wie Tieck seine Stimmung zum Ausdruck bringt. Es giebt auch hier zwei Arten: Entweder man bleibt in der nächsten Nähe des zuerst Geschauten, allein bemüht das zu vertiefen und ganz zu durchdringen, bis sich dieser einen festgehaltenen Stimmung ein einheitlicher Ausdruck ergiebt, so wenn Goethe die der Sehnsucht nach Seelenstille in das kurze Liedchen „Über allen Wipfeln ist Ruh“ giesst; oder man lässt die durch die Stimmung angeregte Phantasie spielen und sich von ihr in die Ferne, anstatt wie zuerst vom intensiven Willen in die Tiefe führen. Ein Blick in die Gedichtsammlung Tiecks zeigt, wie er mit der Eindeutigkeit eines Typus in die zweite Kategorie zu stellen ist. Es ist falsch, ihn einen Stimmungsdichter zu nennen[1]), ohne diese Einschränkung zu machen. Ganz etwas anderes ist es, wenn man in Betracht zieht, dass die Klangwirkungen beabsichtigte Stimmungsmalerei ist. Aber gerade weil sie zur Phantasiedichtung nicht in das engste organische Verhältnis treten kann, steht sie so isoliert da. Und was nun gar im eigentlichen Sinne eine stimmungsvolle Dichtung vom Standpunkt des Geniessenden aus genannt werden muss, in der

[1]) R. M. Werner, Lyrik und Lyriker. S. 297 ff. Ranftl, Genoveva. S. 210. Hettner, S. 51 dagegen nennt schon die romantische Schule „die Sophistik der Phantasie“.

Digitized by Google

ihm der Dichter unfehlbar das aufzwingt, was er selbst erlebt, wird daher so selten auch bei Tieck erreicht. Sein bewegliches und reizbares Gemüt besitzt nicht die Fähigkeit, das erste, aus einer angeregten Stimmung heraus entstandene Phantasiebild festzuhalten, es pendelt vielmehr im Reich der Associationen hin und her. Hier nun sollen Klang und Wortwahl immer helfen den Leser anzuregen, sie thun aber auch nicht mehr, weil er der ganz subjektiven Auffassung des Dichters in einem schon nebelhaften Bilderreich nicht zu folgen vermag, ja oft einen ganz anderen Klang, ein viel prägnanteres Wort sich wünschte.

Aber selbst intensivste Arbeit und noch so fleissiges Feilen hätte das unstete Umherwandern in einem Chaos von Bildern und Launen, das in seinem Wesen begründet ist, nicht beseitigen können. Darum auch ist es so selten möglich, bei unserem Dichter aus dem Werke heraus das Erlebnis zu konstatieren trotz des so oft gerügten Subjektivismus. Wenn wir weiter sehen, dass die Darstellungsart öfter kontrastierend als symbolisch ist, so erklärt sich dies ebenfalls aus dem Phantastischen seiner Dichtung, und er erinnert hier an die Göttinger Hainbündler, die so gern mit Gegensätzen arbeiten. Nur tritt es selten so scharf bei Tieck hervor, denn er sucht nicht den Gegensatz, sondern wird von seiner Phantasie leicht zum Gegensätzlichen geführt, indes nicht ohne die Übergänge zu zeigen. Wir begleiten seine Phantasie auf ihren Streifzügen und gelangen mit ihm in entfernte Länder, die schon im ganzen den Kontrast zur schalen Wirklichkeit andeuten sollen. Er ist bestrebt, das Äusserlichste mit dem Innerlichsten zu verbinden und dem Körperlichen recht geistige Attribute zu geben[1]), anstatt umgekehrt das Übersinnliche zu versinnlichen. Dass dabei oft eigenartig schöne Bilder

[1]) Vergl. Petrich, romantischer Stil S. 18.

Digitized by Google

entstehen, ist wohl kein Zweifel. „Die Nachtblumen thun sich auf mit Klingen“ (II, 133) oder „Erd und Himmel entbrennt in Küssen wie mit Liebesscham“ (II, 182) sind liebliche Töne, wie sie von den Modernsten, Hoffmannsthal und George, wieder gesucht werden. Das ist weiter der Grund für das Schwungvolle der Prosa, die bei Tieck, im Lovell z. B., oft ein bald im Text folgendes Gedicht an Schönheit übertrifft, weil hier nichts gesucht und gezwungen wird [1]).

Das Bestreben aller späteren Lyriker, das Gedicht zu einem inneren Abschluss zu bringen, zu einem abgerundeten Kunstwerk zu machen, woraus sich die verhältnismässige Kürze lyrischer Erzeugnisse ergab, kannte Tieck nicht, vielmehr empfand er das Reich der Phantasie als unbegrenzt und war jederzeit bereit, sich darin zu ergehen. Man hat das Gefühl, als hätte der Dichter eben so gut noch ein halbes Dutzend Strophen hinzufügen können [2]).

Er nimmt sich z. B. zum Thema die „Frühlingsreise“ (I, 79). Er beginnt mit der Freude am Reisen, „wenn Gesundheit mit uns geht“, fort aus der Stadt, hinaus in Berg und Wald. Noch in derselben Strophe wird die Sehnsucht in die Ferne als Anlass zum Reisen erwähnt. Die

---

[1]) Vergl. Schr. VII, S. 34: „Die Sonne spielt herab und ich sehe, wie jedes Tier sich in ihr goldnes Netz so gern und willig fängt. Die ganze Natur ist begeistert und die Waldvögel singen lange und schöne Lieder und die Bäume stimmen drein mit ehrwürdigem Rauschen und wie Harfensaiten zittert und klingt alles um mich her und ich singe innerlich Gesänge, ohne dass ich es weiss.“ Es muss überraschen, hier schon so viele Motive zu finden, die später oft genug ohne rechten inneren Zusammenhang in Gedichten vereinzelt wieder verwendet werden.

[2]) Vergl. Petrich, romantischer Stil S. 24: „Das Unvermögen unserer Phantasie, solchen Sinneswahrnehmungen zu folgen, wird noch wesentlich erhöht, wenn die Bilder in unaufhörlichem Wechsel aneinander gereiht sind und ineinander übergreifen.“

Digitized by Google

zweite führt das Lockende in der Natur weiter aus; die dritte verscheucht die Sehnsucht nach der Geliebten: „Allenthalben blüht dein Glücke“. Das veranlasst den Dichter zu Strophe 4, die zur Eile auf dem Flusse treibt, „denn mein Mädchen wartet schon“. Sie schliesst mit dem Vers „Lüfte säuseln linde“, denn alle Winde sind uns günstig. Daran anschliessend bringt Strophe 5 und 6 wieder reine Naturschilderung, in der das Sonnenlicht und sein Glanz beschrieben wird, was seinerseits wieder in 7 die Parallele zu der Liebe Licht hervorruft: Es geht mit dem Wanderer. Die folgende beginnt: „Liebst du die Morgenpracht?“, und nun wird in 5 Strophen der Morgen geschildert. Mit prächtigen Farben und Bildern ergeht er sich in dieser Beschreibung und knüpft dann, ohne dass wir recht das Vergleichende zu erkennen vermögen, in der 13. Strophe an das Thema der zweiten an:

„Also wenn die erste Liebe dir entschwunden,
Musst du weibisch nicht verzagen.“

Und jetzt kommt erst, was man dort schon erwartet hätte: der Vergleich der Liebe mit dem Frühling, der ebenfalls nie wieder zu kommen vergisst. Es folgt eine eingehende Schilderung vom Einzug des Frühlings, von der Herrschaft des Winters ausgehend. Er wird mit einem mutwilligen Knaben verglichen, der sein Spielzeug bald wieder verlässt. Bei seinem Abschied Strophe 27 sagt er:

„Ade! ade! ist die Liebe nur da,
So bleibt auch der Frühling ewiglich nah!“

So beisst sich das Gedicht in seinen eignen Schwanz und das Ganze macht trotz einzelner bedeutender Stellen den Eindruck einer Improvisation.

Die aufklärende Naturschilderung, mit der die Gedichte meistens beginnen, verleitet allerdings zu solchem Spiel der Phantasie. So entstehen viele Lieder, die erst am

Digitized by Google

Schluss des Dichters Vorhaben vielleicht mehr erraten als erkennen lassen. „Gefühl der Liebe“ (I, 247) verrät erst in Strophe 15 den Grund der ganzen Beschreibung, eine Rückerinnerung an die trüben Stunden, in denen der Geliebte fern war; aber auch das erfahren wir nur dadurch, dass gesagt wird, sie sei nun nahe und alle Klage verschwunden [1]). Kein Lyriker des letzten Jahrhunderts hat diese gesuchte Unbestimmtheit nachgemacht, vielmehr hat man sich stets bemüht, das Interesse des Lesers durch eine Situationsschilderung am Eingang zu sammeln, wie z. B. Justinus Kerner gerade dadurch seine Wirkung selten verfehlt: man denke nur an den Eingang „Preisend mit viel schönen Reden“ etc.

Tieck will mitten in seine romantische Stimmung hineinführen, mehr durch ein Anregen der Phantasie, als durch ein zwingendes Bild. Oft gelingt es ihm auch, so wenn in „Trennung und Finden“ (I, 217) die Beschreibung des heissen Sommers beginnt:

„Ein heisser Sommer mit Gewitterhitze
Ist stürmisch über uns hinweg gezogen“

oder erfüllte Sehnsucht (III, 71):

„Sanft umfangen
Vom Verlangen
Abendwolken ziehn“

„Frühling und Leben“ (I, 12):

„Aus den Wolken winken Hände,
An jedem Finger rote Rose.“

Solchen, wenn auch nicht durch die Schärfe wirkenden Eingängen, so doch durch das Andeuten eines in seinem Gefühlswert erfassten Bildes steht aber eine grosse Anzahl ganz trivialer gegenüber: „Frühlingsreise“.

„Über Reisen kein Vergnügen.“

---

[1]) Vergl.: I, 7. 93, 117, 136, 166, 149, 247, 257. 259; II, 39, 41, 45.

Digitized by Google

Die Unbestimmtheit drückt sich auch in der sehr häufig am Anfang auftretenden Frageform aus. Oft ist es, als suche der Dichter selbst nach einem Anknüpfungspunkt für eine Improvisation: „Lied der Sehnsucht“ (I, 1):

„Warum Schmachten,
Warum Sehnen?“

„Gefühl der Liebe“ Minor, S. 225:

„Bin ich denn gewiss des Glückes?
Ist denn Hand und Lippe mein?
Mir der süsse Gruss der Blicke?
Ach woher der goldne Schein?“

Diese 4 Fragezeichen werden in der folgenden Strophe noch durch 2 vermehrt. In der Sammlung ist die erste fortgelassen. Um das Jahr 1800 treten die Fragen am Anfang mehr zurück oder es sind rethorische, wie in der harrenden Geliebten (III, 39):

„Ach du roter Sonnenschimmer,
Ach wann kommst du, kühler Abend?“

Immer klarer tritt das Bestreben hervor, die Worte der Überschrift sogleich zu erklären oder des Dichters Auffassung in den Vordergrund zu stellen: „Das Wasser“ (I, 61):

„Heil'ge, reine, milde Flut,
Kind der Liebe, klares Wasser!“

Er will eine mystische, dichterisch reiche, stimmungsvolle Hymne auf den Urquell des Lebens geben. Dem reihen sich die übrigen Oktavianlieder an. Dabei vermeidet er hier das Wortgeklingel, das sich bei solchem Phrasenbau leicht einstellt und die vorhergehende Periode kennzeichnet.

Dem entsprechend ist auch der Ausgang der Gedichte meist ein Ausklingen, nie aber herausgearbeitete Pointe, oft, wie schon angedeutet, eine Erklärung des Allegorischen in der Dichtung. Des „Mädchens Plage“ (I, 152) sagt zusammenfassend am Schluss vom bösen Knaben Hoffnung:

Digitized by Google

„Nun bin ich sein Feind, dann Freund ihm und Lust: —
So geht's bis zum Abend vom Morgen."

„Das Wasser" (I, 61) schliesst:

„Und die Menschen bebend dankten
Dir Erzeuger, heil'ges reines
Frucht erregend klares Wasser."

Ein Ausgang, der zu den Anfangsgedanken zurückkehrt, ist ganz der Tieckschen Darstellungsart angemessen, und es wäre falsch, hier die Anforderungen zu stellen, einer neuen eigenartigen Wendung, wie sie die epigrammatische Lyrik Hebbels stets findet; nur wenn der Dichter inzwischen so auf Abwege gerät, wie wir es oben sehen, dann fühlt man sich von dieser Phantasiedichtung unangenehm berührt. Das Gleiche könnte einem Arno Holz, der uns gewiss in Phantasielande führt, nicht zustossen, aus dem einfachen Grunde, weil wir es mit der Lyrik ernster nehmen, als jene Zeit und Tieck selbst. [1])

Metaphern.

Eine genaue Beachtung verdient nun Tiecks bildliche Ausdrucksweise. Auch hier giebt sich das Streben nach Unbestimmtheit kund, das Poetische der Sprache führt ihn oft zur Unverständlichkeit des Ausdrucks und zum Verwischen aller Konturen in seinen Bildern. Dabei tritt aber nicht nur die Fruchtbarkeit seiner Phantasie, sondern auch eine grosse Zahl origineller Wendungen, sowohl in Bezug auf das Umfassende, oft das Paradoxe Suchende des Inhalts, als auch in Hinsicht auf die Prägung der Form

[1]) Vergl. nachgel. Schriften, hsg. von Köpke (I, S. XVI): „Es war, als wenn diese einfachste Ausdrucksweise des dichterischen Gefühls ihm in seiner späteren Entwicklung nicht mehr genügen wollte." Jean Paul war, wie er (Werke XVIII, S. 296) schreibt, der erste, der in einer Ästhetik eine „lyrische Abteilung" behandelte.

Digitized by Google

hervor. Er erreicht es vor allem dadurch, dass er die ganze Natur, das fast ausschliessliche Gebiet seiner Metaphern, unmittelbar zu sich reden lässt. Sie spricht natürlich seine Sprache und zwar erhält sie die Fähigkeit immer mehr und scheint sich ganz wie er in gewisse Vorstellungen und Bilder zu verlieben. „Die lachende Rose“ [1]) (III, 53, 795) kehrt häufig wieder: „mit sanfter Röte lächeln Rosen“ (II, 62. „Klage“ 1796); „als die Rosen lieblich lachten“ (Trennung und Finden I, 218, 1804); „da lachten rote Rosen“ (An Fanny I, 241. 1809). Sie ist auch gleich den Küssen und steht oft an ihrer Stelle, so im „Geistergespräch“ (III, 53. 1795); „Gruss“ (I, 239. 1811). In „Frühlings- und Sommerluft“ (I, 225. 1798) heisst es:

„Rosen nun am Stock ins Leben kommen,
Mit Küssen, mit Liebes-Küssen der Busch bestreut.“

Im „Wald, Garten und Berg“ (II, 139. 1798): „Küsse sind verschämte Rosen“. In der Romanze von der „Rose“ (I, 95. 1803):

„Und wie ein verstohlen Küsschen
Hängst du an dem Zweig gebogen.“

Nun erst vermag man das Bild zu verstehen, das dem Dichter 1806 in die Feder kommt. „Brief der Minne“ (I, 176):

„Und auch das rote süsse Lachen
Ward zerbrochen.“

Kurz vorher heisst es:

„Auf rosenrotem feuchten Mund schwebtet,
Bebtet Küsse ihr und lachtet.“

Auch im Gedicht „Phantasus“ (III, 20) kommt „das rote Lächeln“ vor.

[1]) Vergl. Uhland „Minnesang“ a. a. O. S. 130, wo er das Rosenlachen in der altdeutschen Dichtung behandelt. Vergl. Tieck „Minnelieder“ S. 210.

Digitized by Google

Ein Vergleich, der ebenfalls Appendix der Tieckschen Lyrik wird, ist die Bezeichnung „Sterne“ für Blumen: „Der Liebende“ (II, 233. 1803):

„Sind die Blumen nicht wie Sterne
In das grüne Gras gesunken?“

Aber schon 1897 tritt das Bild zum erstenmal auf, dort ist auch das Gewagte deutlich empfunden und beidemal (III, S. 69 u. S. 70) wird das Bunte ausdrücklich hervorgehoben. Es nennen sich in „Wald, Garten und Berg“ (II, 140. 1798) die Lilien weisse Sterne und ebenda (II, 146) die Feldblumen goldne Sterne im grünen Gras. Im „Minnesänger“ (I, 159. 1803)[1]) ist von Garten-Sternen die Rede. Hier dürfen wir für die häufige Verwendung auch den sehr bequemen Reim zu „Ferne“, ebenfalls ein Lieblingswort Tiecks, das sich jedesmal mit diesem Bilde ergab, geltend machen.

Ausdrücke wie „Lehrer sind mir die Blumen“ („des Jünglings Liebe“ (II, 63. 1796); „im duftenden Schoss der Primel“ (Ariel III, 38. 1795), haben in gleicher Weise das persönliche Verhältnis zur Natur zu ihrem Grunde. Es lachen nicht nur die Rosen, sondern auch die anderen Blumen in „Heimat“ (I, 295. 1802). Im Nebelduft, der mit schwerem Segen zieht, „nicken die Saaten entgegen“ („Morgen“ I, 137. 1796). In der ersten Periode treffen wir zweimal ein durchaus eigenartiges Symbol, aber auch von romantischer Unbestimmtheit: der Chor der Geister im „Geistergespräch“ (III, 52. 1795) singt:

---

[1]) Das Gedicht steht auch am Schluss der Ausgabe der „Minnelieder“ S. 281. Vergl. „Trennung“ (I, 168. 1804). „Prolog zur Magelone“ (III, 29. 1803). „Phantasus“ (III, 13. 1811). In 6 von den 10 angeführten Stellen im Reim. Im Reime wird auch im Trinklied (II, 154. 1798), der Wein im Pokal ein schimmernder Stern genannt.

Digitized by Google

„Still und rein
Wie Mondenschein
Leuchtet uns die holde Liebe.“

Auch in „Frühling und Leben“ (I, 13. 1798) webt die sehnende Liebe Mondenglanz um die Sinne.

In „Frühlingsreise“ (I, 84. 1797) klettert der Frühling „hinauf die Aprikosenwand, die Lilie kommt und reicht den weissen Finger, die Tulpe steht mit dickem Kopfputz da“. Das sind Bilder, zwingend in ihrer Art, denn sie lösen im Leser, wenn nicht ein deutliches Phantasiebild, so eine einheitliche Stimmung aus, weil sie konsequent durchgeführt sind.

Immer gefährlich ist es aber, einen Vergleich mit der Partikel „wie“ an Stelle eines Bildes zu bringen oder durch das Unbestimmte die suchende Phantasie des Lesers ganz im Unsichern zu lassen: „Es winket vom Himmel der Freuden Gewimmel“ („Frühling und Leben“ I, 12), lässt die Vorstellung nirgends zur Ruhe kommen und erzeugt nur ein Unbehagen. Eine Parallele mit dem Minnesang, aus dem Tieck folgendes Bild übernommen zu haben scheint, zeigt seine Art der Verundeutlichung. Unter „Diurner“ bringen Tiecks Minnelieder S. 147 folgendes Bild: „Mir geträumte ein Traum, wie ein Rosenbaum hoch und schlank, mit zwei blühenden Ästen umfinge mich“; in der „Epistel an Alma“ (I, 237. 1806) heisst es von den Liebenden: „so grünen wir denn auf und wollen blühen, Umarmung ewig tragen an den Zweigen“.

Ein Vergleich mit „wie“ stört jedesmal, wenn das Herbeigezogene nicht sehr sinnfällig ist; der Dichter selbst scheint noch zu schwanken, wieviel mehr nicht der Leser, der sich doch von ihm leiten lassen will. Die Neueren vermeiden daher gerade bei kühnen Bildern das vergleichende „wie“, und auch die alten Dichter setzen kühn

Digitized by Google

das Bild für den Gegenstand ein.[1]) Bei Tieck findet man es verhältnismässig oft. „Es schwingt wie Musik sich der Bau der Glieder.“[2]) Neben der Vergleichung ist hier für das Bewirkende, die Saiten, das Bewirkte, die Musik gesetzt, also eine Metonymie. Es wird die Umnennung noch im Ausdruck durch die Form unbestimmter gemacht. An anderer Stelle (I, 105) heisst es von Augen:

„Ja Sterne sind sie, sie sind lichte Bronnen,
Blumen, ihr Sehn ist wie ein Liebestauen.“

Hier ist das „wie“ Versfüllsel; aber auch sonst ist das Bild unmöglich wegen der Anhäufung von Begriffen, die eine Vorstellung unmöglich macht. An dieser Klippe scheitern seine Metaphern häufig.

Sowohl eine Reihe Substantive wird zusammen vor ein Verb gespannt: „Wald, Berg, Strom und Blumenhalle“ (I, 244); „Tiefen, in denen Sehnsucht, Schmerz und Wollust brannte“ (II, 9); oder mehrere Verben ziehen eines oder mehrere Objekte recht ins Unklare: „sie schütteln, flattern Klänge, süsse Lieder“ (I, 238).[3]) Wie endlich ein Bildermischmasch im Zerbino in „Wald, Garten und Berg“ (II, 137) zu stande kommen konnte, ist schwer einzusehen:

„Mit Fingern, mit Zweigen, mit Ästen,
Durchrauscht von spielenden Westen,
Durchsungen von Vögelein,
Freun wir uns frisch bis in die Wurzeln hinein.“

---

[1]) Vergl. Stefan George Hymnen, Pilgerfahrten. Algabal, II. Ausgabe Berlin 1899. S. 48.

„Dahlien, Levkoyen, Rosen
In erzwungenem Orchester duften.“

Für die Minnesänger vergl. Uhland a. a. O. S. 129.

[2]) „Epistel an Alma“ (I, 235) Tieck liest meist Músik vergl. III, 30: „Und der ferne Strom wie Musik“.

[3]) Vergl. I, 76, 89, 78, 101, 143, 156, 158, 163, 170, 185, 190, 194, 204, 206, 215, 217, 238; II, 4, 5, 10, 25, 252; III, 25, 26, 27.

Digitized by Google

Dass der Dichter gern stark aufträgt, ist schon bekannt, nur muss es mit einer Farbe geschehen: dass der Wald dem Klang zu Liebe die Phantasie derart von Narren hält, können wir ihm nicht glauben.

Eine Anzahl schöner Bilder ergeben sich der, in der Richtung auf Belebung der Natur hinarbeitenden Phantasie Tiecks, indem er ihr Schmuck und Kleidung anthut. Glänzend ist eine Schilderung des Abendhimmels in der „Frühlingsreise“ (I, 81):

„Prächtig mit Rubinen und Saphiren
Siehst du dann den Abendhimmel prangen,
Goldenes Geschmeide um ihn hangen,
Edelsteine Hals und Nacken zieren.“

Hier können wir wieder mit ziemlicher Sicherheit auf die Lektüre der Ritterepen weisen, in denen ähnliche Pracht der Beschreibung vorwiegt. Er vermag aber auch durch Einfachheit zu wirken, die wieder mehr dem Volksliede angepasst ist. Schon in dem ansprechenden Gedicht „Gruss dem Frühling“ (III, 36) heisst es vom Lenz: „Tausend Blumen bekränzen sein Haupt“, dann „putzt er den Wald mit grünen Flammen“ (I, 84). In „verlorne Jugend“ (II, 164) ist „der Wald in Grün gekleidet“. Vom Putz der Blumen ist wiederholt die Rede (s. o.), und wenn die Morgenröte erblasst, „falten die Blumen den Putz zusammen“ (I, 15). „Bachus kommt in Trauben verkleidet“ (II, 147), „Minnesang im Goldgewand“ (II, 93). Aber auch die Wolken werden dunklen Gewändern verglichen (I, 91), und die beglänzten Kleider tragen nicht nur Blumen (II, 221), sondern auch die Nachtigall breitet ihr Lied aus „wie ein Kleid von süssem Wohllaut“ (I, 97) und wiederum fällt „der Tag hernieder mit seinem Blumenschmucke angethan“ (I, 240).

Ebenso häufig sind Flügel gesehen — das Studium mittelalterlicher Bilder mag hier Veranlassung sein — und

Digitized by Google

sie geben dem Abstrakten der Tieckschen Ausdrucksweise einigen sinnlichen Anhalt, wenn auch die Verbindung, in der sie erscheinen, wieder abschwächend wirkt: „Der Mensch wird durch den Wahnsinn beflügelt“ (II, 238), „die Nacht spannt die Flügel über ferne Hügel“ (II, 51), „die Qual schwärmt mit ihrem schwarzen Flügel um den Unzufriedenen“ (II, 201), die Morgenröte hat „himmelbreite Flügel“ (I, 12), das Gewitter zieht seitwärts „mit schwarzen Flügeln“ (III, 218) und die „leichtbeschwingten Reime fliegen summend mit harmon'schem Flügel“, endlich „tragen laue Abendlüfte auf den Flügeln Lindendüfte“ (II, 171).

Wir sehen in solchen Bildern eine reizbare Phantasie mit Hochdruck arbeiten. Die grosse Anzahl paradoxer Wendungen giebt einen weiteren Beweis dafür. Es führt ihn nicht nur „die Übertragung der verschiedenen Sinnesthätigkeiten und -Äusserungen“[1]) zur Vermengung von Licht und Ton, so dass ihm das „Licht ein sanfter Ton“ (I, 131) und umgekehrt der Ton ein lichter Gesang (II, 23) wird und zu einem Bilde wie „das Morgenrot entströmt den süssen Wunden“ (I, 135), sondern er spielt auch gern mit direkten Gegensätzen.

Entweder wird das Paradoxe einfach nebeneinander oder gar gleichgestellt oder durch ein Verb gegeneinander in Thätigkeit gebracht. Nebeneinanderstellung haben wir (II, 197):

„So fremd und vertraulich,
So ernst und so freundlich
Klingt's fern herüber.“

Ganz ähnlich soll (II, 58) das Weiteste umspannt werden mit dem Paradoxon: „voll Qual und voll Lust“ und II, 40: „Lust ist nur tieferer Schmerz, Leben ist dunkeles Grab“ oder II, 191: „auch Verzweiflung ist Glück“. Noch schärfer

[1]) Vergl. Petrich, romantischer Stil S. 22 u. ff.

Digitized by Google

in Handlung tritt das Paradoxe in einem Lovellgedicht (II, 236) hervor, wenn der Dichter aus Todesschatten prächtige Funken sprühen lässt oder wenn es II, 79 heisst, „da kämpften wir, mit Blicken uns zu finden“. Die ganze Anstrengung des Geistes in der Ausdrucksweise glänzend angedeutet, bringt der eigenartige innere Gegensatz in den Worten des Zornigen (II, 207):

„Tiefer und tiefer will ich klimmen
Und der Öde widerstreiten.“

Unbestimmter wirken dagegen die Übertragungen der Sinnesäusserungen aufeinander wie „die Blätter klingen“ (II, 207), „alle Farben fliessen“ (II, 215). Zu einem herrlichen Wetterleuchten mit Paradoxen kommt es im Prolog zur Magelone (III, 26) in den Worten der Sonne:

„Morgenrot, Diener, leg die güldnen Decken
Zum Fusstritt durch die lichtazurnen Strecken,
Ruf durch den weiten Raum ein heil'ges Schweigen.“

Kühn ist auch das Bild, das die Blumen ebenda S. 32 aussprechen: „Wasser und Licht wollen sich begatten“, sie schaffen die Farben der Blumen. Nur stört hier das Seltsame jeden, der die Sprache der Mystik in ihrer durchgehenden Bildlichkeit nicht in Betracht zieht. Auf dem „Campo Vaccino“ (III, 169) sagt der Dichter angesichts der Trümmer des Kapitols: „Hier spricht der zuckende Leichnam erhabene Worte.“ Wo sich Seelen grüssen, „ertönen hell und lieblich ohne Klänge die Triumph- und Siegsgesänge“ (I, 176).

Daneben aber kranken wieder nur zu viele Metaphern an ihrem Übermass von Bildlichkeit. Wenn aus dem Boden nach dem Scheiden der Geliebten nur Schmerzen spriessen, wo ihr Fuss gewandelt hat, so häuft er hier Übertragung menschlichen Empfindens auf die Natur und den gesuchten Gegensatz von Schmerzen statt Freuden, die doch sonst in Blumen versinnbildlicht sind, in einem Bilde. Wir haben ein

Digitized by Google

Paradoxon nicht nur im Inhalt, sondern auch ein zweites in der Ausdrucksweise, und es ist schwer, gleich dem Dichter zu folgen. So kommt es ihm endlich auch nicht darauf an, die Umkehrung im selben Satz noch einmal umzukehren. Im Phantasus (III, 15) heisst es von dem Mädchen, das sich Märchen erzählen lässt:

„Sie lächelt und vor Schauder weint
Ihr Lachen, das in Thränen scheint."

Aber auch vor geschmacklosen und widerspruchsvollen Metaphern konnte ein so hastig arbeitender Dichter wie Tieck nicht bewahrt bleiben. Oft wird der Reim die Veranlassung zu schiefen Bildern, so entsteht (II, 235) infolge der Notwendigkeit eines Reimes zu „Spitze" folgende banale Wendung:

„Da äugelt aus der fernsten Ritze
Ein blaues Lichtchen nach mir hin."

Nicht nur der auf Thore verlangte Reim, sondern auch die durchaus verfehlte Anlage des Sonettes „an Wackenroder" (II, 76) führt zu dem lächerlichen Vergleich von des Freundes Grab mit einem Fernrohr, das Wissbegierige sich erst schleifen müssen, um Mond und Sternen nah zu sein.

Licht und Farben.

Eine Übersicht über die Metaphern ergiebt weiter eine verhältnismässig starke Verwendung von Lichtwirkungen. Eine Zählung ergab bei 262 Metaphern 88 in Verbindung mit dem Licht, also etwa 35 %. Hiervon war wieder in 28 Fällen das Licht nicht allein Attribut, in 11 Fällen waren es helle Farben, die an eine Lichterscheinung grenzen, wie goldglänzend, glanzgewebt, in 7 weiteren Fällen war es beides. Dabei wiegt das Licht als Schein vor: So wurde es an 44 von 68 Stellen benutzt, als Strahl nur 10 mal, als Funken 6, als Flamme 8 mal gesehen. Also haben wir eine deutliche Bevorzugung der unbestimmteren

Digitized by Google

und eine seltene Verwendung der sinnlichsten Lichterscheinungen wie Funken, Flamme, Strahl.[1]) Wir bemerken ferner eine Vorliebe für rotes Licht, nicht nur im häufig auftretenden Morgen- und Abendrote, sondern auch in der häufigen attributiven Bezeichnung mit „rot" entgegen der natürlichen Erscheinung. „Der neue Frühling" (I, 8) erscheint „mit sanften rötern Strahlen", auf „Pergolese" (II, 12) scheint die Sonne „mit roten Lichtern". Dem Blitz wird (I, 122) ein „rotes Auge" gegeben.

Wie wenig die Natur selbst zu solchen Bildern beigetragen hat, zeigt eine noch gezwungenere Verbindung in „Marcello" (II, 10), wo vom Abgrund sich „die grünen Blitze durch das nächt'ge Dunkel" spiegeln und „ein freudenreich Gefunkel sich errötet". So werden häufig zwei Farben ineinander gemischt: Der Sonnenstrahl, „ein goldner Pfeil" schiesst „in glühendroter Eil" (I, 249) oder „Abendröten und Mondschein gehen durcheinander" (I, 70). Die Wendung „Morgen-Abendröte" (I, 3) weist darauf hin, dass es dem Dichter darauf ankam, hier das Erhabene in dem Gegensätze selbst umfassenden Bilde würdig darzustellen. Der grüne Blitz steht ebenfalls nicht vereinzelt da. Das Grüne des Waldes wird mit grünen Flammen verglichen, mit denen der Frühling die Erde putzt (I, 83), bis sie mit dem Sommer erlöschen (I, 15). „Die Erde grünt in allen ihren Lichtern" (I, 134) und wie ein Feuerwerk mit klingendem Spiel schaut uns folgende Strophe aus dem „Mondscheinlied" (II, 133) an:

„Hinterm Wasser wie flimmernde Flammen
Berggipfel oben mit Gold beschienen,
Neigen rauschend und ernst die grünen
Gebüsche die blinkenden Häupter zusammen."

[1]) Vergl. Petrich S. 21: „Wo das Bild der Gesichtsbeobachtung entlehnt ist, greift der Romantiker mit Vorliebe nach den zur Unbestimmtheit neigenden."

Digitized by Google

Grün ist denn auch von den Farben die bei weitem überwiegendste, es ist eines von den Beiworten, das in keinem Gedicht fehlt, in das die Natur hineinspielt.[1]) Ihm stellt sich nur annähernd die Bezeichnung „golden" an die Seite, die ebenfalls ein Attribut der romantischen Märchenlandschaft wird. Bis zu welcher eigenartigen Verwendung das Grün gelangt, haben wir soeben gesehen. In „Wald, Garten und Berg" (II, 142) findet sich eine Deutung dessen, was sich in des Dichters Vorstellungskreis mit dieser Farbe unmittelbar verband. Der Wald beginnt:

„Wand'l im Grünen,
Willst du die Blumen verstehn" . . .
„Grün ist das erste Geheimnis,
In das die Natur dich weiht."

Grün bedeutet Lebensmut gleich wie alle Blumenknospen grün sind und Blätter, aus denen der Farbenglanz der Blumen entspringt. Er nennt es deshalb das mütterliche Grün und so wird es Sinnbild für „den Mut zur Poesie". Eine Parallele zu solchen Deutungen giebt schon das Volkslied, wo die Bedeutung der Blumen (Uhland N. 57) erzählt wird.

Auch golden erglänzt der ins Seltsame, ins Eigenartige strebenden Phantasie alles Hohe, alles Schöne. Es soll uns in die paradiesische Ferne einer poesiereicheren Vergangenheit locken. Wo es nur irgend angeht, erhalten Konkrete und Abstrakte dies Lieblingsbeiwort: Geschmeide (II, 36), Sonnenpfeile (I, 249), Korn (I, 86), Pokal (II, 154), Feuer, das den grünen Hain entfacht (I, 223; II, 133) sind golden. Bei den Sternen nimmt dieses Epitheton die Stelle eines Ehegemahles ein und sollte doch stets nur die

[1]) Petrich S. 21 hebt die blaue Farbe hervor, aber in der Anwendung steht sie weit hinter der grünen zurück. Auf 130 Grün und 100 Gold kommen in den Gedichten 48 Rot, 42 Blau, 11 Weiss, 10 Schwarz, 4 Braun, 2 Gelb und 1 Grau.

Digitized by Google

Geliebte des Substantivs sein. (I, 115, 116; I, 19; I, 173; II, 149 u. a.) Wieder wird das Abstraktum gesucht, wenn „das goldne Abendmeer“ (II, 148) an einer anderen Stelle (I, 250) zum „goldnen Freudenmeer“ wird. Die Liebesnetze werden auch golden genannt (I, 13, 15, 218); die Erinnerung zieht den Sinn des Dichters mit goldnen Ketten zu sich (I, 259). Die ganze Natur rührt in der Brust „die goldne Quelle“, die sehnsuchtsvoll nach hoher „Schönheit strebt“ (I, 244) und so werden Träume (I, 10), Glück (II, 162), Zeit (II, 158) und die Zukunft (II, 73) vergoldet. Die „goldbeschwingten Flügel der Geister“ (II, 239) stehen neben den nur zu sehr sich häufenden goldnen Stunden. (I, 158; II, 239; II, 213 u. s. w.)

Für Rot giebt der „Wald, Garten und Berg“ ebenfalls eine Erklärung (II, 140):

„Liebe ist es, die die Röte
Allewege angefacht.
In Granaten flammt die Röte,
Brennt in Purpur voller Pracht,
Deuten uns den innigsten Genuss.“

Inwiefern die Rosen zu diesem Symbol beitragen, haben wir schon gesehen. Die Stellen, an denen auf ihre „verschämte Röte“ hingewiesen wird, sind sehr zahlreich: (II, 62; I, 12; I, 224; II, 138, 139; II, 98; I, 93, 94, 99; I, 169; I, 218, 219; III, 15.) So sahen wir auch, wie der Mund stets das Beiwort rot oder rosenrot erhält (III, 58; I, 84; II, 162, 164; I, 192; II, 186; III, 3; I, 194; I. 241) und schliesslich das Lachen (I, 176; III, 20). Dass in allen diesen Fällen die Vorstellung vom Rot der Rose hergenommen ist, zeigt ein Bild aus den Sonetten I, 210, wo das süsse Rot der Lippen „ein Blumenlager“ genannt wird. So vermissen wir auch hier nicht durchaus eigenartige Bilder neben den konventionellen roten Wangen (I, 10; III, 76; I, 70; II, 139), Lippen, Rosen, Blumen (II, 236;

Digitized by Google

III, 28), und dem beständigen Morgen- und Abendrot, bis selbst einmal das Leben (I, 208) und die Sehnsucht (I, 237) als rot bezeichnet werden.

Blau wird ebenso zur Stilisierung der Natur verwendet: Wenn es auch nicht so häufig wie grün, golden und rot ist, so macht sich doch in seinen Verbindungen der Wert geltend, den die Romantiker, die blaue Wunderblume suchend, gerade dieser Farbe beilegten. Das Himmelblau spielt, wenn nicht eine so häufige, doch eine ebenso wichtige Rolle wie das Rot der Rosen. Den blauen Augen (I, 8; I, 168) gesellt sich sogleich der blaue Blick (I, 204) und beweist die Vorliebe des Dichters für Metonymie. Bei Veilchen (II, 62, 66; I, 241) und Vergissmeinnicht (II, 145, 146) wird die Farbe ausdrücklich erwähnt. Verundeutlichend wird beim Auge und beim Vergissmeinnicht vom blauen Schein nur gesprochen, und ebenso spricht das Vorwiegen des hellen Blau — I, 76 heisst der Himmel ein blauer Krystall — dafür, dass hier jener duftige blaue Schein gesehen ist, in dem alles erscheint, wenn man die Augen halb schliesst. Das zeigen auch Bilder wie die blauen Berge (III, 48), der blaue Äther (I, 100; I, 126), der blaue Atem (gleich Luft, I, 129) und endlich das blaue Lichtchen (II, 235), das fernher „äugelt".

Es ist wohl nicht Zufall, dass in den Gedichten, die die Stimmungen der einzelnen Instrumente wiedergeben sollen, die Farbenerscheinungen auffallend häufig und prächtig sind. Dem feinsinnigen Romantiker wird für den Klang jedes Instrumentes eine Farbe zum Symbol. Das Blaue wiegt beim Ton der Flöte durchaus vor. — Wir meinen den Übergang aus dem tiefen Ton zum hellen Triller zu vernehmen, wenn der Dichter sie sprechen lässt:

„Deuten blaue Berge Wolken
Lieben Himmel sänftlich an,

Digitized by Google

Wie der letzte leise Grund
Hinter grünen frischen Bäumen."

Bei der Geige ist das Funkeln der Lichter, durchschimmernde Farben und Zucken der roten Scheine verwendet, das Staccato dieses Instrumentes anzudeuten. Die Hoboe klingt aus:

„Und es folgt auf grünen Matten
Hinter uns der braune Schatten."

Schon in dem schönen Gedicht „Gruss dem Frühling" (III, 36) aus dem Jahre 1790 spielt die blaue Farbe eine hervorragende Rolle. Des Frühlings blaues Gewand und blaue Schmetterlinge in Blüten und Blumen zeugen für die nicht nur extensive, sondern auch intensive Phantasie des Primaners. In den Jahren vor 1798, also vor der Kenntnis Böhmes, ist ein Erschlaffen deutlich zu erkennen. Der junge Vielschreiber hatte sich ausgegeben. Bilder wie „aus allen Tiefen blaue Wunder (I, 55. 1798), blaue Tiefe (I, 64. 1803), blaue Bäche (I, 97. 1803), blaues Meer" (III, 3. 1811), neben anderen farbenreichen, weisen umsomehr auf den Einfluss der Lektüre der romantischen Perioden aller Völker und vor allem der Mystiker.

Doch bleibt auch hier die Häufung mehrerer Farben zu einer grösseren beabsichtigten Wirkung nicht aus. Es lacht das Thal „rötlich und bläulich" (I, 84). „Alle blauen roten Sterne (III, 70); „Gold und rot und blau" der Tulpen (III, 95), „und die Blumen rot und gold" (III, 95) oder „rot, braun, gold und blau stehn dicht gedrängt auf grüner Au" (III. 51), „Blumenkränz purpurrot und silberweiss" (I, 51) sind solche Zusammenstellungen. Die höchsten Freuden sind dem Dichter (III, 76. 1797):

„An ihren roten Wangen zu erglühn,
Die schöner als das Purpurblut der Rosen
Und holder als der Lilien weisse Pracht."

Digitized by Google

Eine Gegenüberstellung, die man später (1803) in den Romanzen von der Rose und der Lilie wiederfindet.

So viel Farben nun auch die Naturschilderungen Tiecks schmücken, immer tragen sie gerade durch ihre Unnatürlichkeit dazu bei, der Landschaft das märchenhaft Stilisierte zu verleihen: sie recht im eigentlichen Sinne romantisch zu machen. Wie die ganze Dichtung Tiecks, so sind auch die Farben in den seltensten Fällen aus der Anschauung genommen. Seine Phantasie gleicht vielmehr dem Kinde, das sich in sinnigem Spiel möglichst bunt und exotisch mit tausend Flittern behängt.

Klangwirkungen.

A. W. Schlegel[1]) trennt die logischen Synonyme von den poetischen. Viele logische sind für den poetischen Gebrauch wertlos, „weil sie einen verschiedenen Klang haben, weil dieser Klang uns unwillkürlich als auf die Bedeutung anspielend erscheint". In der richtigen Auswahl unter den Wörtern, die für den Hausbedarf Synonyme sind, bestehe zum grossen Teil die Kunst des poetischen Stils. Ein anderer Theoretiker der Romantiker[2]) geht in seiner Sprachlehre noch weiter. Wie Novalis in den oben angeführten Worten, will auch er die Sprache selbst zu einem poetischen Stoffe und zum Ausdruck der Poesie erheben. „Wir haben sie freilich im vierten und gegen Schluss des fünften Buches lediglich als Organ, als Mittel, als Werkzeug der Dichtkunst angesehen —, jetzt aber wollen wir uns zu der höchsten Ansicht derselben erheben, wir wollen die Sprache als einen Inbegriff

---

[1]) A. W. Schlegel, Vorlesungen über Litteratur und Kunst. Gehalten zu Berlin 1801—1804. Herausgegeben von J. Minor. Deutsche Litteraturdenkm. des 18. u. 19. Jahrh. Heilbronn 1884. Band 17, S. 286 ff.

[2]) Sprachlehre von A. F. Bernhardi, Berlin 1803. II, S. 392 ff.

Digitized by Google

von einzelnen Tönen betrachten und die Poesie aufsuchen, welche durch diese, rein, vom Gegenstande der Darstellung ganz oder zum Teil abgesehen, möglich ist.“ Die im Text folgenden Beispiele sind fast alle aus Tiecks und Fr. Schlegels Werken. Daraus ergab sich als erste Konsequenz die grösstmöglichste Freiheit für den Dichter im Gebrauch von ungewöhnlichen Wörtern, die beide Theoretiker gemeinsam mit Tieck denn auch nicht nur für erlaubt, sondern geboten halten. Schlegel fordert sogar eigne Wortfügungen, Wortstellungen und Biegungsarten von einem wahren Dichter. Tieck fand diese Anschauung bei seinen Minnesängern bestätigt, wenn er, die wirklichen Verhältnisse allerdings missverstehend, darauf hinweist[1]), dass die Sprache der Dichter in diesem Zeitalter „eine ungebundene, ganz freie sei, die sich alle Wendungen, Tautologien und Abkürzungen erlaubt, so dass sogar manche Worte fast durch alle Vokale wechseln „und e, o und a fast immer gleichgültig“ seien. Angehängte oder unterdrückte Silben müssten den Vers härter oder wohlklingender, weicher und schmachtender machen. „Diese grosse Allgemeinheit ist vielleicht der Charakter der deutschen Sprache, sie geht immer wieder auf ihre alten Wurzeln zurück und erinnert sich ihres alten Geistes.“

So kam es, dass unser Dichter auch in seinen eignen Werken alles ineinander klingen und oft gern den Sinn fahren liess, wenn nur seinem Ohre sich eine Klangwirkung zeigte. Viele der erwähnten gezwungenen und übertriebenen Bilder haben diesem Bestreben ihre Unnatürlichkeit zu verdanken. Ganz wie nach seiner Anschauung die alten Dichter, hat auch er „eine Sehnsucht, die Laute, die in der Sprache einzeln und unverbunden sind, einander näher zu bringen, damit sie ihre Verwandtschaft erkennen und

[1]) Minnelieder, Vorrede S. XII. Kritische Schriften. I, S. 197.

Digitized by Google

sich gleichsam in Liebe vermählen.“ Der Reim soll die ähnlichlautenden Worte in deutliche oder geheimnisvollere Beziehung setzen, und welchen Wert er der Assonanz zuschrieb, das zeigt das Gedicht „Zeichen im Walde“ (I, 22, wo er der „u“-Assonanz zu Liebe Formen, wie begunnte, zurucke, gulden (golden), blumend, erhube (erhob) niederschluge (schlug), verrucke (verrücke), drucke, bedunken, anhube bildet. Aber gerade aus dieser Schauerromanze zieht Bernhardi Strophen als Beispiele für die seltene Wirkung der Assonanz heran.[1]) Zu welchem Schaden nun gar seine Theorie den Reimen seiner Lyrik gereicht, beweist die häufige Verwendung der gleichen Reime auch bei gleicher Bedeutung und jene grosse Anzahl trivialer, bei ihm ständiger Reime, wie Schöne : Töne, Schmerz : Herz, Sehnen : Thränen : Wähnen, Ferne : Sterne, Thal : allzumal, Lust : Brust, heiter : weiter, Kluft : Duft. II, 13 folgen in zwei Sonettenstrophen die Reime Liebe : liebe aufeinander. (Vergl. I, 60, 185, 245; II, 13.) Den grossen Einfluss der Reime auf die Klangwirkung des ganzen Gedichtes vermöge ihrer exponierten Stellung in Betracht ziehend, bevorzugt er durchaus die klingenden Reime und wendet den stumpfen nur ausnahmsweise an, es sei denn, er verfolgt eine bestimmte Absicht, wie in der Romanze „Der Arme und die Liebe“, wo das Unbeholfne des armen Pilgers und das Ruhelose seines Wanderns durch die kurzen, knapp abschliessenden Verse gezeichnet werden soll. Sonst wechselt er in den kurzen Versen der Romanzen meist mit stumpfem und klingendem Reim, gebraucht aber in den Sonetten und vielen anderen Gedichten, so auch in der langen Romanze „Zeichen im Walde“ durchgehend klingenden Ausgang. Auch die Verwendung der Binnenreime bildet er den alten Dichtern nach, wofür der Umstand be-

[1]) Bernhardi, II, S. 408.

Digitized by Google

sonders spricht, dass die künstlichsten Reimspielereien gerade in die Zeit nach 1800 fallen. In den Sonetten Alma finden sie reiche Verwendung (I, 194, 206), im Prolog zur Magelone (III, 25. 1803) und noch aufdringlicher im „improvisierten Lied“ (I, 162. 1806), während es vollkommen zur müssigen Spielerei in den Versen „Augen“ (I, 164) aus dem Jahre 1808 herabsinkt:

„O Augen! wohin führen mich die süssen Scheine?
Ich meine, dass ich nur zu büssen ein muss saugen
Der Augen lieblich Grüssen — —
Mit sanftem Schimmer: wird auch immer dieses Glück
mir lachen?
Sie machen
Dass die Freuden Leiden gleich mir sind.“

Dem schliesst sich dichte Stellung der Reime in vielen Gedichten durch Verkürzung der Verse an, so dass sie oft sogar zu Schlagreimen werden. Hier können wir in die frühere Zeit zurückgreifen, schon 1796 bildet er Verse, wie II, 69:

„Errungen,
Bezwungen
Von Lieb ist das Glück“

und in den Sternbaldliedern ist die Klangwirkung wesentlich durch das enge Zusammentreten des Reimes hervorgerufen. Da nun auch der Dichter das Bestreben hat, wichtige Worte in den Reim zu setzen, kommen die klingenden aber faden Lieder heraus, die Goethe getadelt hat. Später wurden so sinnstörende Verse, wie

„Baumgesang
Wellenklang“

(I, 257) oder ein Schalmeiklang (I, 252):

„Himmelblau
Hellbegrünte Frühlingsau

Digitized by Google

Lerchenlieder
Zur Erde nieder"

die nicht einmal ein Bild, sondern nur den Klang bringen wollen, vermieden, weil der Dichter mehr zu sagen hat und andere, feinere Mittel findet mit Tönen zu wirken.

Mit Allitterationen arbeiten ebenfalls schon die Gedichte der ersten Jahre: „*W*arum *Z*ittern? *w*arum *Z*agen" heisst es II, 217 und die anderen Strophen suchen an der gleichen Stelle ebenfalls gleiche Konsonanten, aber es gelingt jedesmal nur durch Wiederholung: „Suchen *w*erd ich: *w*erd ich finden" und „Soll ich *h*arren? *s*oll mein *H*erz". Später vervollkommnet er sich bis zu dem herrlich wirkenden Gleichklang in „Der Garten" (II, 24. 1802).

Indes konnte das Klingen des Reimes dem Romantiker nicht genügen; mit der Ausbildung der eignen Technik soll denn auch alles, vom Wortbild bis zum Vokal, in der grossen Harmonie seiner Stimmung mitklingen. „Die Seele des Gedichtes soll in einem freundlichen Wiederhall und einem zarten Schwung und Tanz der Laute schweben, wie in einem klaren, durchsichtigen Körper, die alle Teile regiert und bewegt."[1])

Im „Traum" (II, 77) lässt der Dichter es in Strophe 7 aus der Ferne wie ein Gesang der Sterne klingen, und in den folgenden 17 Stanzen wird dasselbe Motiv mit der Bezeichnung „klingen" oder „Klang" fünfmal wiederholt. Da klingt „die Melodie", „Staud, Baum und Fels", „die Blätter", „die Luft, der Wald, das Feld" und „die weite Welt" von süssen Tönen. In denselben Strophen ist aber an drei Stellen noch von Tönen, an einer von melodischen Wellen, vom Wohllaut und von dem Gesang in der Natur die Rede und endlich „tönt die Stimme zarter Geister hold und wuhdersam". Dieses „Getöne" (I, 14) in der Natur gewinnt bisweilen einiges Leben dadurch, dass ihm Em-

[1]) Minnelieder Tieck S. XIV. Kritische Schriften I, S. 199.

Digitized by Google

pfindungen beigelegt werden. Wir meinen nun zu verstehen, was Tieck fordert, wenn er sagt, die Seele des Gedichtes soll, wie in einem durchsichtigen Körper, alle Teile regieren. Kühne Übergänge vom Sinnlichsten zum Allgemeinsten mussten das Durchsichtige in seinem Sinne herbeiführen helfen: „wollüstig klingen die Wellen im Meer“ (II, 50) oder „wollüstige Töne schleichen durch die Wälder (III, 59), „goldne Stunden stürzen mit Freude jauchzen“ (II, 239) und „die Abendwinde seufzen bang“ (II, 24). III, 74 „hauchen die Vögelein in den Zweigen Gesänge aus“ und wiederholt ist der Wald „von Liedern durchklungen“ (I, 17; II, 24). Am weitesten geht darin das Sonett „Der Garten“ (II, 24). Hier „rauscht das Baumgedränge wie Chorgesang“, „tönen her so zauberhaft Gesänge“, „schlummern Lieder. aufgeweckt von Sternen“, und wie die „Gesangs-Göttinnen“ herdenken. „Klagt so Wind. wie Staud, und Baum im Grünen . . . und welchen Baum sie denken, der muss süss klingend seine Zweige senken.“ Hier wird aber zugleich deutlich, wie neben dem Gleichklang, der durch Anhäufen von Synonymen hervorgerufen werden soll, auch die Anordnung von helleren und dunkleren Vokalen zu der wehmütig holdseligen Stimmung mit verhelfen will, also die Seele des Gedichtes alle Teile auch die äusserlichsten regiert.

Bei der Untersuchung der Vokalanhäufungen zwecks einer gesuchten Stimmung ist hervorzuheben, dass sie selbst bei der grössten Zurückhaltung den Charakter des Subjektiven nicht ganz aufgeben kann. Wir hören nicht alle dasselbe, und eine andere Stimme kann leicht eine andere Wirkung hervorbringen. Aber schon der Umstand, dass A. W. Schlegel[1]) eine „Vokal-Farbentonleiter“ aufstellt,

[1]) Vergl. A. W. Schlegels Werke Böcking VII, 175, auch bei Ehrenfeld S. 57, Hügli S. 57 und Minor „Neuhochdeutsche Metrik“ Strassburg 1893, S. 358.

Digitized by Google

worin a als rot (Jugend, Freude, Glanz), o purpurn (Adel und Pracht: Sonne), i himmelblau (Innigkeit der Liebe), u dunkelblau (Trauer und Ruhe: dumpf), das lange e Nachdenken und das kurze e als ein Bild vollkommener Gleichgültigkeit gilt, spricht so stark für ein bewusstes Streben nach Anhäufung bestimmter Vokale für das Hervorheben eines Tones, dass man sich einmal fragen darf, wodurch sie erreicht wurde.

Bei einem ersten Versuch, die Klangfarbe eines Satzes für seinen Inhalt mitsprechen zu lassen, wird sich dort der beste Erfolg zeigen, wo der Inhalt mehr beschreibend, als gedanklich ist, und wieder in der Beschreibung am besten, mit der wir leicht Vokalworte, je nach ihrem helleren oder dunkleren Klang, in Beziehung setzen können. Das ist einmal die Beschreibung von Gemütszuständen: Zweifeln, Hoffnung, Sehnen, Freude, Erhabenheit, dann aber auch Beschreibung von Scenen aus dem Leben, mit denen sich bestimmte Klänge, etwa die des Posthorns oder des Waldhorns oder der Schäferflöte verbinden. Um Situationen des Lebens treffend zu schildern, wird sich die Klangwirkung mit einer prägnanten anschaulichen Bildersprache, einem knappen Zeichnen der Situation verbinden: es wird von den Synonymen Schärfe des Ausdrucks und poetischer Wert im Schlegelschen Sinne verlangt werden müssen. Das Feilen in dieser Richtung war nun viel zu wenig die Absicht Tiecks, als dass wir seine Klangwirkungen auf dem Gebiete suchen dürften. Er begiebt sich vielmehr in das subjektive Gebiet der Seelenstimmungen, er malt Freude oder Schmerz, Sehnsucht oder inniges Liebesempfinden mit Vokalen.

Am besten lassen sich die Fälle beobachten, in denen ein Vokal mit Absicht gehäuft wird. Das geschieht zunächst durch Einschieben von Flickwörtern, die den verlangten Ton enthalten. „Zeichen im Walde“ (I, 22) setzt

Digitized by Google

gleich mit zwei langen klagenden o ein — ein Fall, in dem die Schlegelsche Tonleiter nicht stimmt —: „O mein Sohn", und in den ersten Strophen müssen Wörtchen, wie schon, wohl, den schaurigen Klang steigern, sowie eine Allitteration: „Schaut: schon leuchtet". I, 216 soll die Einleitung mehrerer kurzer Sätze mit „da" einen hellen fröhlichen Ton geben:

„*Da* kam dein Blick, *da* lachten rote Rosen
Da sagtest: ich bin nur dir geboren!"

und einige Zeilen später finden wir den Namen Alma, dessen Wahl durch seine zwei hellen a und zwei sonantische Konsonanten erklärt ist. Die erhebliche Anzahl Tieckscher Lieblingswörter, wie süss, grün, hold, golden, blau, ferne, Wonne, Sterne, Sehnen, Wähnen, dunkel, verdankt ihre Verwendung einem sprechenden Vokal. In der Allegorie „Der Traum" (II, 47) ist gleich im Anfang von der dunklen Binde der Nacht, dann von der dunklen Nacht selbst, in der folgenden Strophe von Dunkelheiten und dem Dunkel, das dunkler noch die Freunde umfliesst und wieder in der nächsten vom Dunkel die Rede. Das Wort „grässlich" gesellt sich in „Zeichen im Walde" zu „krächzen" und in „Schrecken des Zweifels" (II, 234) zu dem Superlativ „schwärzste", „schwarz", „Schrecken" und eine Reihe anderer Worte, die ihr r leihen:

„Eröffnet mir die finstern Pforten,
An denen schwarze Wächter stehn,
Lass alle grässlichen Cohorten
Mit mir durch jene Pfade gehn.
Je wildre *Schr*ecken mich ergreifen, — —
Was grässlich sich mir näher schleift, -- —
Alle Schrecken, die ich je empfunden
*R*ücker*i*nnerung aus der trübsten Nacht
Grauen meiner schwärzsten Stunden" —

Digitized by Google

Sehr beliebt ist die einfache Wiederholung eines Wortes, wo irgend möglich, wenn es durch seinen Vokal einen poetischen Wert hat. Die Phrase „trüb und heiter" kehrt in ganz ähnlicher Form in den wenigen Versen „Dichtung" (II, 211) dreimal wieder. Oft bildet die Doppelstellung eines Wortes eine eigne Zeile, die sich refrainartig in jeder folgenden Strophe mit einem anderen Wort wiederholt (II, 166): „Wohin wohin"; „doch ach, doch ach"; „dein Glück, dein Glück". Zweimal wiederholt das Schlaflied: „Schlafe, schlaf ein" (II, 52).

Eine Steigerung der seltenen Vorstellung wird so hervorgerufen durch die Wendungen: „Rosenblume, süsse Rose" (I, 90), „weit weit" (I, 20), „weit ach weit" (I, 221), „lange lange Dauer" (I, 142), „töne, töne wieder" (I, 146), „Freun sich, freun sich allzumal" (I, 146), „o himmlisch himmlische Liebe" (I, 152), „o endlich, endlich" (I, 152), „Komm her, Komm her" (I, 183), „Ach sind sie nicht zu schnell, zu schnell verschwunden?" (I, 261), „mögen sich Blitze hinter Blitze reihen", „mag Donner hinter Donner springen" (II, 233). Die Beispiele liessen sich aber noch sehr bedeutend vermehren. Wie ein Echo sollen folgende Verse wirken (II, 247):

„Kehr frühlingsgleich der Braut zurück
zurück.
Kaum zwischen uns liegt Berg und Thal
Berg und Thal."

Wie schliesslich überhaupt in die Sprache Tiecks die Gewohnheit eindringt, alle Ausdrücke durch sich selbst zu verstärken, darauf hat schon Ranftl (S. 215) in Bezug auf die Genoveva hingewiesen. In dem Sonettenkranz Alma wirkt die ständige Wiederkehr der Wörter Herz und Liebe

[1]) Vergl. Tieck Minnelieder S. 121: „Freut euch, freut euch grüne Heide".

Digitized by Google

am Ende abgeschmackt. Wo die Häufung eines Begriffes durch poetische Synonyma wirklich aus einer Anschauung geboren ist, wie im „Gruss dem Frühling“ (III, 36), da verfehlt sie auch nicht ihre Wirkung. Der Dichter überschüttet den Leser förmlich mit Blüten und Frühlingsglanz. Es kehren Worte wieder wie „der Frühling kommt“, „tausend Blumen“, „Wonnegesang“, „Blüten und Blumen“. Mehrfach wird durch die Umkehrung einer Aufzählung das Fortdauern einer Empfindung oder Handlung sehr gut gemalt. II, 137).

„Frühlingsglanz!
Frühlingsglanz!
Sei gegrüsst, sei gegrüsst von Abend zu Morgen
Von Morgen zu Abend.“

Die traurige Lage der Armen schildert I, 58:

„Da ging er wohl von Thür zu Thür,
Ging hier und wieder dort,
Wird abgewiesen dort und hier
Und schlich sich weinend fort.“

„Damit sie ihre Verwandtschaft erkennen“, stellt Tieck neue Gruppen zu Gleichklängen zusammen, wie: „Um Grösse und Gold“, „nur Fried und Freud“, „vergehen, verwehen“ (I, 253), „alles flieht und zieht“ (I, 189; I, 229), „die Sehnenden, Thränenden“ (I, 165), „Baum und Strauch“ (I, 146), „Staud und Baum“ (II, 25), „lass entfliehen, lass entfliessen“ (I, 123), „Endliches Vergängliches“ (II, 96), „die glühenden, blühenden Lichter“ (III, 25); und extreme Begriffe sogar in: „die Wonnen und Wunden“ (I, 165). Hierher gehören auch die Fälle, in denen zwei Satzteile vom gleichen Stamm gebildet werden und so von einem Gegenstand ausgesagt wird, was schon im eignen Begriffe enthalten ist: „Es duften die Blumendüfte“ (I, 12), „es lacht das Lachen“ (I, 179), „alle Blumen blühen“ (I, 229; II, 228); II, 236), „des Frühlings Frühlingszeit“ (I, 224),

Digitized by Google

„flimmende Flammen“ (II, 133), „was das Gewebe webt“ (II, 230), „wundervolle Wunder“ (II, 265), „ihm Antwort anzuworten“ (II, 250), „von der Süsse versüsset“.[1]) (II, 23), „wild zur Wildnis ging ich“ (I, 39), „so kneif du kneifender Satan“ (II, 259).

Auch darin hat der Romantiker etwas den Schlesiern Verwandtes, dass er mit Wortspielen der Poesie zu dienen glaubt. Mit dem Wort Liebe haben allerdings schon die Minnesänger und wieder Petrarca ein fleissiges Spiel getrieben, aber hier giebt ihnen unser Dichter auch garnichts nach. Besonders sind die Sonette Tummelplatz solcher Künsteleien (I, 208):

„Durch lichte Liebe wird das Leid zum Liede“.

Vers 4 bringt gleich eine Parallele:

„Und stumme Freude wird beredter Friede“.

Er schliesst wieder: „Sucht auch die Liebe mehr noch als die Liebe“ oder I, 201:

„Liebe muss aus dem luft'gen Duft sich lenken,
Leben recht lind in Liebe ganz verschwinden,
Lichtheilig sich der Leib dem Geist verbinden,
Leid naht lebend'ge Herzen uns zu schenken.“

Ähnlich gehen durch alle Sonette die Wortspiele mit Herz, Schmerz und Scherz (I, 208), z. B.:

„Schmerzen sind Wunden, worin Liebe treibt ihr Scherzen.“[2])

I, 206 nennt er „Augen Auen, Blicke Blitze, Sehn ein Segen, Strahl ein Stahl, gezückt nach mir zu zielen“. Schon hier leidet der Sinn sehr, und es gehört fast in die Kategorie der Scherzgedichte, unter denen eines „Kunst der

---

[1]) Vergl. Tieck Minnelieder S. 138 Ulrich von Liechtenstein: „Kann sie mir mit süssen Worten süsse süssen“.

[2]) Vergl. Tieck Minnelieder S. 111: „Wo Lieb liegt bei Liebe lieblich sie sich lieben“ u. s. w. und S. 14: Heinrich von Veldecke: „Dass sie mit Scherzen meine Schmerzen mir büsse“. Vergl. noch Tieck, Samml. I, 160.

Digitized by Google

Sonette“ (II, 264), uns durch 14 Zeilen mit seinen Wortraketen unterhält. Dem schliesst sich (II, 266) ein humoristischer Schüttelreim an: „Wohlthätig war er und thätig wohl zum Guten.“

Bestimmte Regeln, nach denen etwa gewisse Vokale immer zu gleichem Zweck gesucht werden, soll natürlich auch die Schlegelsche Vokal-Tonleiter nicht geben. Die Anhäufung der o in der Romanze wollte im Verein mit den u der Assonanz gruseln lehren. Eine Zusammenstellung der Wörter hold, golden, wozu leicht schön, rote Rosen, Sonne, Wonne, Wolken treten, giebt, wenn sie sich mit hellem a mischen, eine feierlich freudige Stimmung (I, 8):

„Als ich wieder auf vom Boden blickte,
Stand ein holder Knabe mir zur Seite,
Goldne Locken hingen um die Schläfe.“

Auch das i bringt etwas anmutig Liebliches zur Schilderung. Immer wieder treten in solchem Fall tönende Konsonanten hinzu wie in „winken“ (I, 12):

„Aus den Wolken winken Hände,
An jedem Finger rote Rosen,
Sie winken dir“

„Siehst du des Mondes Schimmer,
Der Quellen hüpfendes Geflimmer?
In Wolken hoch die goldnen Hügel,
Der Morgenröte himmelbreite Flügel?“

Das e in „Sehnen“, zu dem sich das in „Ferne, Sterne, gerne, Schmerzen“ fügt, zeichnet die Sehnsucht. III, 68 finden wir in 6 Zeilen nicht weniger als viermal fern, darunter folgende Verse:

„O Ungetreuer Weg, der seinen Schritt
Nur stets nach ferner fremder Gegend lenkt.“

Digitized by Google

Dann wieder gesellt sich zu einem Hauptwort eine Reihe Attribute, deren Vokale das Hauptwort unterstützen: „die trübe, liebe Leidensmiene" (II, 12). In solchem Falle bestimmt natürlich der Vokal des Hauptwortes den Gefühlswert. So giebt das ü und u in Blüten und Blumen die Parole aus in „Gruss dem Frühling" (III, 38):

„In den Bl*ü*ten der ra*u*schenden Bä*u*me,
*U*nter den Bl*u*men der d*u*ftenden Wiese
Flattern und schwärmen sie hier und bald dort.
Sie s*u*chen die Schwestern,
Sie s*u*chen die Br*ü*der
In Bl*ü*ten und Bl*u*men
Und k*ü*ssen sie alle."

An solchen Stellen verzichtet der Dichter gern auf den Reim; es klingt schon ohnedies alles zusammen.

Oft genug ist die Sprache aber dennoch zu spröde, um Klangfärbungen mit solcher Konsequenz durchzuführen; dann beschränkt sich Tieck auf den Anfang des Gedichtes. Immer wird dort das Thema, wenn irgend möglich, kräftig angeschlagen. Der Schalmeiklang setzt ein:

„Himmelblau
Hellbegrünte Frühlingsau,
Hüpfende Schäfchen auf Bergesrand."

Rhythmus und Vokale und ganz von fern erst der Sinn der Worte müssen hier helfen. Überall, wo die Natur oder Instrumente reden, ist der Anfang besonders hervorgehoben. Ausrufe und rethorische Fragen, abgerissene Worte, alles wird herbeigeholt: Der Bergstrom beginnt (II, 150):

„Stürz stürz hinab,
Stürz hinab mit Eil zum Thal."

Digitized by Google

Die Blumen (II, 158): „Der *A*bend *sin*kt hern*ie*der“. Die Gebüsche (II, 141):

„Komm! komm!
Das Blättergeräusch“.

Die Quellen (II, 149): „Wandle wandle frohen Mutes“. Die gequälte Geige (II, 258):

„O weh! o weh!
Wie mir das durch die ganze Seele reisst“.

Charakterisierende Ausrufe, neben der einführenden Frage, sind nicht selten: „Ha, welche Wesen sind es“ (II, 239), „O süsse heil'ge Nacht“ (I, 245), „Andacht, ein ew'ges inn'ges Angedenken“ (I, 201).

Endlich gehören hierher jene Aufzählungen von Substantiven, die, einen möglichst grossen Teil der Natur umfassend, schon bei den Minnesängern so beliebt waren: „Weisse, rote Rosen, blaue Blumen, grünes Gras“ singt Johansdorf. Dass dies bei Tieck zu einer trockenen Nebeneinanderstellung wird, liegt ebenfalls daran, dass er eine Reihe Stammsilben sucht, die seine Verse recht vollklingend machen. Es erübrigt diese Erscheinung zu belegen, da sie zu häufig und an anderer Stelle schon besprochen ist. II, 193 soll nur zeigen, wie weit darin unser Dichter gehen zu können glaubte: „Ermutiget, schwingt, dringt, springt ohne Ruh!“ Allein die Fülle der Vokale wird Veranlassung zu solchen geschmacklosen Aufzählungen.

Es ist bedauerlich, dass die Romantiker, im Widerspruch gegen das Bestehende befangen, bei dem Verdienst, auf den musikalischen Gefühlsgehalt der Sprache hingewiesen zu haben, in der Praxis das Gekünstelte nicht von dem Natürlichen mehr zu unterscheiden vermochten. Als ob es nicht vielmehr auf ein inniges Verschmelzen aus dem Sinn heraus ankäme, wenn man die Klangwirkungen

Digitized by Google

in die Poesie einführen will. Ein Gedicht, wie Goethes „Zigeunerlied", dessen Effekt im wesentlichen auf der gleichen Grundlage ruht, wie ein grosser Teil von Tiecks Lyrik, hätte er dennoch nie geschaffen, weil er nun einmal nicht wie Goethe gelernt hatte, in die Wirklichkeit mit dem Auge des Dichters zu sehen. Dann aber erst treffen sich Inhalt und Form. So bleibt es ein wetterleuchten, was Tiecks Lyrik anziehend macht, nicht geschaffen, den Blick zu bannen. Er hat im einzelnen viele Samenkörner gelegt, die indes erst viel später aufgehen sollten. Im ganzen erhält er seine Lyrik durchaus auf dem Standpunkt seiner Zeit. Es ist das Pathos, mit dem er auf die Zeitgenossen grosse Wirkung ausübte, das sich aber in der Lyrik zuerst überleben sollte. Wenn man dies in Betracht zieht, kann man erst würdigen, was er an neuen hoffnungsvollen Ideen in die Poesie trug, als er ihr eine Sphärenmusik bot, von der man bis dort keine Ahnung hatte, z. B. mit Versen wie den folgenden (I, 199):

„Wie Geisterhände wohl an Harfen rühren,
Dass sie im Traum von Liebe wieder klingen,
So in mein Leid sich tauchen Engelhände.

Das zarte von ferne Anklingen lassen der Vorstellungen, die sich gar nicht ganz zu einem Gesicht verdichten sollten, war es, was ihn zum berufensten Dichter der Romantik machte.

Endlich sei noch zur Ergänzung des Petrichschen Buches auf einige Spracheigentümlichkeiten hingewiesen, die auch nur im Zusammenhang mit Tiecks formellen Bestrebungen zu erklären sind. In die Kategorie der von Petrich (S. 119) angeführten Adjektive mit der Endungssilbe „lich" gehören auch die die Gedichte überschwemmenden aktiven Partizipien, die sowohl als Adjektiv, wie als Substantiv verwendet werden. Mag auch die Lektüre der Engländer

Digitized by Google

hier von Einfluss sein, das Wesentlichste zu ihrem Gebrauch trägt die klingende Endung bei. Oft werden sie zu ganz entbehrlichem Füllsel, in dem sie nur das Verb verdoppeln. ein Zeichen, mit welcher Gedankenlosigkeit sie eingeschoben wurden: „dass die Bäume treibend quollen" (I, 97), „die Thräne soll nicht rinnend aus dem Auge niederfliessen" (I, 102), „die Bäume glänzend scheinen" (leuchten) (I, 109). Dann lesen wir von einer „dichtenden Begeisterung" (I, 5), „thränendem Gesicht" (I, 16, 121), hüpfendem Geflimmer (I, 12), glühendem, blühendem Leben u. s. f. „Der Frevelnde" (I, 21), „der Forschende" (I, 38), „der Sehnende, Thränende" (I, 165) reihen sich dem an. Das Gedicht „Der Seufzer" (I, 165) malt seine schmachtende Stimmung mit Hilfe von zwei Partizipien als Adjektive, zwei in englischer Konstruktion und zwei als Substantive, alles in den beiden ersten Sätzen.

Zu dem Wörterbuch der Archaismen bei Petrich (S. 59 ff.) seien hier teils dort schon angeführte mit Parallelstellen aus alten Dichtungen, sowie einige, dort nicht verzeichnete, genannt. In der Vorrede zu den Minneliedern (S. XXVII) werden die Absonderlichkeiten aufgeführt, die der Herausgeber stehen lasse, um der alten Dichtung nicht gar zu sehr das Eigentümliche zu rauben: „Dass bald Blut mit Blüte wechselt, wird keinen Leser irre machen". So sagt er denn auch in den eigenen Gedichten (I, 67): „von dem Apfelbaum in vollen Sternen hängt die Blut" und (I, 18) Rosenblut. Zur Zweideutigkeit wird es dann in der „Rose" verwendet: „Ach wie ist ein Liebesblut das Gefilde, wenn du an Gesträuchen wankst und zitterst". Wir haben also auch hier die Quelle bei den Minnesängern zu suchen. „Seit mir im Herzen dieses Blicken zittert", heisst es in den Sonetten (I, 204) „ihr goldnes Blicken" (II, 1). „des Auges ernstes Blicken" (III, 31). Auch dieser personifizierende Gebrauch des Abstraktums findet sich in Tiecks

Digitized by Google

Ausgabe der Minnelieder, und zwar infolge eines Übersetzungsfehlers.[1])

Mit dem Wort „kriegen" führt er ein eigenartiges Spiel. Petrich führt S. 76 nur das Verb an und eine Stelle aus der Genoveva, wo es im niederdeutschen, besonders modern berlinischen Sinne „erhalten" heisst. Dem schliesst sich in den Gedichten folgende Stelle an (I, 250): „Kriegte Mut zu neuem Leben".[2]) I, 211 finden wir bei Tieck: „es müsste jeglich Kriegen mir im versöhnten Herzen stille liegen", also im übertragenen Sinne wie Ulrich von Liechtenstein. Mit Absicht, aber die Zweideutigkeit der beiden angeführten Bedeutungen nicht verlöschend, schreibt er nun im „Brief der Minne" (I, 175):

„Ich musste schon dem nackten Wort erliegen
Nun wollt es kriegen
Und sprang in Rüstung her und rief."

„Tandmann" gleich Possenreisser (Petrich S. 86) kommt auch im Gedicht Phantasus (III, 18) vor. Er wird dort „so ungeheuer ungelachsen" genannt, und ein anderes Mal sagt Phantasus zum Dichter:

„Schau aus, als seist nach seinem Bilde (Gottes),
Verbrümelt nicht und ungelachsen."

---

[1]) M. s. Fr. S. 124, 39: „ir wol lichten ougen blicke". Tieck Minnelieder S. 223:

„So will sie mir schicken
Ihrer wohl lichten Augen Blicken."

[2]) Vergl. Grimm Wörterbuch: kriegen ist zunächst im md. stark und schwach konjugiert und hat die Bedeutungen niti, pugnare, capere, accipere. Im hd. kommt es in denselben Bedeutungen nur schwach konjugiert vor. Hier wie dort ist die Bedeutung Krieg = Kampf erst spät mhd. und die Grundbedeutung niti nicht verloren gegangen, die im nd. heute ganz fehlt. Ulrich von Liechtenstein, dessen Frauendienst Tieck im Jahre 1812 herausgegeben hat, braucht das Wort Krieg schon für Kampf und zwar im übertragenen Sinne auch für das Minnespiel (vergl. Bartsch, Deutsche Liederdichter S. 142).

Digitized by Google

Hier ist wohl die Quelle in den Volksbüchern zu suchen. „Blumend“ und „ausblumend“,[1]) das ebenfalls aus Tiecks Minneliedern übernommen ist, „Sommerlauben“ (I, 239), „Frühlingslauben“ (I, 197), und „Liebestauen“ (I, 205) seien. sowie „Dämmerlauben“ (I, 150) nur ihrer Eigenart wegen erwähnt und dem „Getöne“ noch einmal an die Seite gestellt.

[1]) II, 96; I, 26; I, 99; Petrich S. 63. Vergl. Minnelieder S. 171: „Deine Güte schöne geblümet staht“.

Digitized by Google

Schlusswort.

Wir haben gesehen, dass Tieck, von einem Protest gegen die platten Wirklichkeitslyriker seiner Zeit ausgehend, zu einer Überschätzung des Phantastischen in der Dichtung gelangte. Von einem Auflehnen gegen den antiken Schönheitskultus aber kam er zur altdeutschen Dichtung und der romantischen überhaupt.

Wohin führte das? — Der junge, schnell und von vornherein mit Erfolg arbeitende Künstler gab auch in seinem Schaffen der Phantasie als Gegengewicht gegen die eigene Schulbildung einen zu grossen Spielraum, was in der Lyrik notwendigerweise zu regellosem Aneinanderreihen von Bilderketten führen musste. Es leidet die Klarheit der einzelnen gegebenen Anschauungen und Situationen. Es kommt nicht dazu, dass das Durchlebte sich zum Kunstwerk ausreift: ohne Erlebnis, nur aus einer subjektiven schaffenden Stimmung heraus wird es gesucht. Poesie sollte selbst zum Erlebnis werden, nicht aber das Erlebnis zur Poesie. Darum weiter das Taumeln in einem Bilderwirrwarr, das den Leser nicht zum Nachschaffen gelangen lässt.

Wir haben ferner gesehen, was Tieck in der altdeutschen Poesie gerade für sein lyrisches Schaffen an Anregungen erhalten hat und wie er sie, in der er etwas ganz Verwandtes mit den grossen Dichtungen der übrigen europäischen Völker sah, bewusst nachahmte. Sie bestätigte ihm sein eigenstes Wesen. Hierdurch erreicht er denn, weil ein natürlicher

Digitized by Google

Instinkt ihn am meisten zu dem Volkstümlichen auch in den Gedichten der Minnesänger führt, oft einen Ton, ganz so unmittelbar mit der Natur verbunden, wie jenes Liebesstammeln eines Veldecke. Aber es ist eben leider nur der Ton, nicht das Selbstangeschaute, das bei den alten Dichtern schon die Poesie wertvoll macht. Konnte das indes anders sein! — War es nicht schon eine ungeheure That, einmal auf das Poetische in der Sprache selbst wieder hingewiesen zu haben in Werk und Wort.

Seine Phantasie, zu wenig aus der Anschauung des Lebens genährt, begab sich in aristokratischer Absonderung immer mehr auf den Weg einer l'art pour l'art. Tieck durchlebte in einer entwickelteren Zeit an sich selbst die Schicksale der schlesischen Schule, auf deren Ähnlichkeit mit den Romantikern schon vielfach hingewiesen ist.

So sahen wir auch, wie seine musikalischen Ziele in der Poesie an ihrer Wirkung soviel einbüssten, weil sie nicht organisch mit dem Bilde, aus dem die Klangwirkungen eigentlich herauswachsen sollten, in Zusammenhang steht, weil sie äussere Mittel verwirklichen sollten. Was macht Goethes Fischer, von dem er selbst sagt, er solle auch durch den Ton der Worte wirken, so überzeugend? — Der Dichter lässt seine Phantasie nicht von dem zu Beschreibenden abschweifen und lässt sie nur in der Richtung auf die intensive Anschauung und ihre Versinnlichung im besten Wortbilde arbeiten.

Hierin zeigt sich wieder die Verwandtschaft der Romantiker mit Schiller, dass auch sie in ihrem Phantasiereich des Pathos nicht entraten wollen. Sie vereinigen das äusserlichste und, wenn man es recht versteht, zugleich realistische Darstellungsmittel, die Vokalschattierungen mit einem hohen Stil. Nur eine ganz naive Sprach- und Wortführung kann auch durch ihren Klang mitsprechen. Auch das scheint Tieck teilweise erkannt zu haben, nur sahen

Digitized by Google

wir selbst, wohin seine Archaismen führten: — wieder zur Unnatürlichkeit.

Wie ihn weiter die mystische Naturphilosophie zur Allegorie, die er doch als Kritiker bei Schiller so tadelte, zurück führte, ist aus seiner jungen Begeisterung heraus für das Gleichsetzen von Natur und Menschenseele zu verstehen, dass aber in solchen, mit abstrakten Begriffen angefüllten Gedichten alles klingen sollte, ist wieder ein Fehlgriff seines hastigen Schaffens. Man wird in Hebbelscher Gedankenlyrik keine Vokalfärbung suchen, und sie hineinzutragen ist Wahnwitz. Novalis hat mit feinem Instinkt diese Klippe der Schule vermieden, und der feinsinnige Wackenroder ahnte auch schon früh, dass gerade hier die Gefahr für seinen genialen Freund lag. Im Januar 1793 (Holtei, Briefe IV, 250) charakterisiert er ein Gedicht Tiecks: „An hundert Orten bringt man zerstreut sehr artige Gedanken und Bilderchen und in allem, was man hervorbringt, ist ein Etwas, aber nichts Ganzes von Schönheit." Und ein anderes Mal (Holtei IV, 264) schreibt er sich selbst über Wohlklang und Ausbildung der Metaphern ein treffenderes Urteil zu als seinem Freunde.

Unser im Irrgarten der Phantasie umhertaumelnder Kavalier empfand nicht einmal das Gewagte der Klangmalerei in seinen erdentrückten Dichtungen. Was Wunder, wenn sie so unbestimmt wurden wie der Inhalt selbst. Sphärenmusik wird eben nicht alle Tage geschrieben. Dass er aber aus diesem Zauberwalde mit der Intuition eines grossen Künstlers bisweilen „Bilderchen" von märchenhafter Pracht und Schönheit in das Gärtchen seiner Poesie verpflanzte, von denen alle Romantiker nach ihm mit Eifer lernten, glaube ich gezeigt zu haben.

Wir fanden bei ihm angedeutet und vereinigt, was später getrennt und an seiner Stelle zu seinem Rechte kommen sollte. Erst eine Heinesche Diktion konnte mit

Digitized by Google

Klangwirkungen arbeiten und sich die Erfindung der Romantiker zu nutze machen. Aus lebendig angeschauten und künstlerisch vertieften Phantasiebildern konnten erst Töne zu uns sprechen, die die Vorstellung mit malen helfen. Wenn es im Vorwort zu einer modernen Anthologie, bestimmt ins Volk zu dringen, heisst: „Wir haben nun einmal die fixe Idee, es müsste jetzt das ganze Leben mit Kunst durchsetzt werden — angewandte Lyrik — da haben Sie unser Schlagwort", so ist das fast wörtlich die Theorie unseres Romantikers.

Hier finden wir wieder ein Hineintragen musikalischer Werte in die Poesie, aber worauf fusst sie? — Auf einer realistischen Darstellungskunst: eine nicht nur mit den Tönen des Lebens, sondern auch mit dessen — allerdings künstlerisch gesehenen — Erscheinungen angefüllten Poesie. Dabei ganz ähnliche Mittel: auch hier Wiederholungen bestimmter Worte, die wie ein Leitmotiv durch das Lied gehen, auch hier Naturlaute, auch hier volkstümliche Wendungen, aber alles das aus der lebendigen Gegenwart genommen; und endlich gesellt sich noch ein Neues hinzu: — die Situation, aus der heraus der Klang einerseits dem Künstler vorgeschrieben, andererseits wieder von allen verstanden werden kann.

Erntete die umherschweifende, nie intensive Phantasiethätigkeit Tiecks sogleich im Märchen seltene Früchte, in der Lyrik konnte sie nicht bahnbrechend werden, wenn sie auch die meisten Keime enthielt zu einer im ganzen Sinne stimmungsvollen Lyrik.

Digitized by Google

Ankündigung.

Litterarhistorische Forschungen.

Herausgegeben von

Dr. **Josef Schick**, o. ö. Professor an der Universität München

und

Dr. **M. Frhr. v. Waldberg**, a. o. Professor an der Universität Heidelberg

Die „L. F." sollen eine Sammelstelle für Arbeiten aus dem Gebiete der Litteraturgeschichte sein, die durch ihren Umfang von der Veröffentlichung in Fachzeitschriften ausgeschlossen sind, aber ihres wissenschaftlichen Wertes wegen eine weitere Verbreitung beanspruchen dürfen. In erster Reihe sind Untersuchungen zur germanischen und vergleichenden Litteraturgeschichte in Aussicht genommen, doch sollen auch gelegentlich Forschungen über romanische Litteraturen, Veröffentlichung von Texten, Urkundenpublikationen sowie methodologische Abhandlungen willkommen sein. — Neben den Arbeiten der Fachgenossen, die den Herausgebern zum Abdruck anvertraut werden, sollen besonders die von letzteren angeregten und geförderten Untersuchungen jüngerer Forscher in sorgsamer Auswahl zur Veröffentlichung gelangen.

Die „Litterarhistorischen Forschungen" erscheinen in zwanglosen Heften von verschiedenem Umfang. Jedes Heft ist einzeln käuflich.

Heft 1. **Machiavelli and the Elizabethan Drama.** Von Edward Meyer. 4 M., Subskriptionspreis 3.50 M.

„ 2. **Über Friedrich Nicolais Roman „Sebaldus Nothanker".** Ein Beitrag zur Geschichte der Aufklärung. Von Richard Schwinger. 6.— M., Subskriptionspreis 5.20 M.

„ 3. **Lady Pembroke.** Mit Abdruck ihres „Mark Antony". Von Alice H. Luce. 3.— M., Subskriptionspreis 2.60 M.

„ 4. **Benjamin Neukirch, das Haupt der dritten schlesischen Schule.** Von Wilhelm Dorn. 3. — M., Subskriptionspreis 2.60 M.

„ 5. **William Shakespeares Lehrjahre.** Von Gregor Sarrazin. 4.50 M., Subskriptionspreis 4.— M.

„ 6. **Das deutsche Madrigal.** Von Karl Vossler. 3.50 M., Subskriptionspreis 3.— M.

„ 7. **Robinson und Robinsonaden.** Bibliographie, Geschichte, Kritik. Von Hermann Ullrich. I. Bibliographie. 9.— M., Subskriptionspreis 8.— M.

„ 8. **Der Einfluss der deutschen Litteratur auf die niederländische um die Wende des XVIII. und XIX. Jahrhunderts.** Von Karl Menne. I. Periode der Übersetzungen; Fabel- und Idyllendichtung; Klopstocks „Messias"; Übersicht über das Drama. 2.40 M., Subskriptionspreis 2.20 M.

„ 9. **"Les Echecs amoureux".** Von E. Sieper. 6. M., Subskriptionspreis 5.20 M.

Digitized by Google

Heft 10. **Das deutsche Soldatenstück des achtzehnten Jahrhunderts seit Lessings Minna von Barnhelm.** Von K. H. von Stockmayer. 3.— M., Subskriptionspreis 2.60 M.

„ 11. **Owenus und die deutschen Epigrammatiker des XVII. Jahrhunderts.** Von Erich Urban. 1.60 M., Subskriptionspreis 1.40 M.

„ 12. **Poetische Theorien in der italienischen Frührenaissance.** Von Karl Vossler. 2.— M, Subskriptionspreis 1.70 M.

„ 13. **König Eduard III. von England und die Gräfin von Salisbury.** Von Gustav Liebau. 4.50 M., Subskriptionspreis 4.— M.

„ 14. **The Misfortunes of Arthur by Thomas Hughes and Others.** Edited with an Introduction, Notes and Glossary by Harvey Carson Grumbine. 7.— M., Subskriptionspreis 6.— M.

„ 15. **John Heywood's "The Spider and the Flie".** Ein Kulturbild aus dem XVI. Jahrhundert. Von Dr. Jakob Haber. 3.— M., Subskriptionspreis 2.60 M.

„ 16. **Victor Hugos Dramen** mit besonderer Berücksichtigung ihrer Frauencharaktere. Von A. Sleumer. 8.— M., Subskriptionspreis 7.— M.

„ 17. **Müller von Itzehoe Sein Leben und seine Werke.** Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Romans im achtzehnten Jahrhundert. Von Albert Brand. 2.40 M., Subskriptionspreis 2.20.

„ 18. **Heliodor und seine Bedeutung für die Litteratur.** Von Michael Öftering. 4.— Mk. Subskriptionspreis 3.50 M.

„ 19. **Thomas Kyd's Spanish Tragedy.** Herausgegeben von J. Schick. I. Kritischer Text und Apparat mit 4 Faksimiles aus alten Quartos. 7.— M., Subskriptionspreis 6.20 M.

„ 20. **Wort und Bedeutung in Goethes Sprache.** Von Ewald A. Boucke. 5.— M., Subskriptionspreis 4.40 M.

„ 21. **Immermanns „Kaiser Friedrich der Zweite".** Ein Beitrag zur Geschichte der Hohenstaufendramen von Werner Deetjen. 4.— M., Subskriptionspreis 3.50 M.

„ 22. **Luigi Pulci and the Morgant Maggiore.** By Lewis Einstein, M.-A. 2.— M., Subskriptionspreis 1.70 M.

„ 23. **Der Refrain in der französischen Chanson.** Von Gustav Thurau. 12.— M., Subskriptionspreis 10.60 M.

„ 24. **Ludwig Tiecks Lyrik.** Eine Untersuchung von Wilhelm Miessner. 2.40 M., Subskriptionspreis 2.20 M.

„ 25. **Der Mannheimer Shakespeare.** Ein Beitrag zur Geschichte der ersten deutschen Shakespeare-Übersetzungen von Dr. Hermann Uhde-Bernays. 2.— M., Subskriptionspreis 1.70 M.

In Vorbereitung:

Seneca und die deutsche Kunsttragödie des XVII. Jahrhunderts. Von Konrad Kemmerer.

Bei Subskription auf mindestens sechs aufeinanderfolgende Hefte der ganzen Sammlung oder einzelner Litteraturen wird ein ermässigter Subskriptionspreis gewährt.

Digitized by Google

LITTERARHISTORISCHE FORSCHUNGEN.
HERAUSGEGEBEN VON
Dr. JOSEF SCHICK, o. ö. Professor an der Universität München
und
Dr. M. Frh. v. WALDBERG, a. o. Professor an der Universität Heidelberg
XXI. HEFT

Immermanns „Kaiser Friedrich der Zweite“

Ein Beitrag zur Geschichte der Hohenstaufendramen

von

Werner Deetjen

BERLIN
VERLAG VON EMIL FELBER
1901

Ladenpreis 4.— M.; Subskriptionspreis 3.50 M.

Digitized by Google

Ankündigung.

Litterarhistorische Forschungen.

Herausgegeben von

Dr. **Josef Schick,** o. ö Professor an der Universität München

und

Dr. **M. Frhr. v. Waldberg,** a. o Professor an der Universität Heidelberg.

Die „L. F." sollen eine Sammelstelle für Arbeiten aus dem Gebiete der Litteraturgeschichte sein, die durch ihren Umfang von der Veröffentlichung in Fachzeitschriften ausgeschlossen sind, aber ihres wissenschaftlichen Wertes wegen eine weitere Verbreitung beanspruchen dürfen. In erster Reihe sind Untersuchungen zur germanischen und vergleichenden Litteraturgeschichte in Aussicht genommen, doch sollen auch gelegentlich Forschungen über romanische Litteraturen, Veröffentlichung von Texten, Urkundenpublikationen sowie methodologische Abhandlungen willkommen sein. — Neben den Arbeiten der Fachgenossen, die den Herausgebern zum Abdruck anvertraut werden, sollen besonders die von letzteren angeregten und geförderten Untersuchungen jüngerer Forscher in sorgsamer Auswahl zur Veröffentlichung gelangen.

Die „Litterarhistorischen Forschungen" erscheinen in zwanglosen Heften, von verschiedenem Umfang. Jedes Heft ist einzeln käuflich.

Heft 1. **Machiavelli and the Elizabethan Drama.** Von Edward Meyer. 4.— M., Subskriptionspreis 3.50 M.

„ 2. **Über Friedrich Nicolais Roman „Sebaldus Nothanker".** Ein Beitrag zur Geschichte der Aufklärung. Von Richard Schwinger. 6.— M., Subskriptionspreis 5.20 M.

„ 3. **Lady Pembroke.** Mit Abdruck ihres „Mark Antony". Von Alice H. Luce. 3.— M., Subskriptionspreis 2.60 M

„ 4. **Benjamin Neukirch, das Haupt der dritten schlesischen Schule.** Von Wilhelm Dorn. 3.— M., Subskriptionspreis 2.60 M.

„ 5. **William Shakespeares Lehrjahre.** Von Gregor Sarrazin. 4.50 M., Subskriptionspreis 4.— M.

„ 6. **Das deutsche Madrigal.** Von Karl Vossler. 3.50 M., Subskriptionspreis 3.— M.

„ 7. **Robinson und Robinsonaden.** Bibliographie, Geschichte, Kritik. Von Hermann Ullrich. I. Bibliographie. 9.— M., Subskriptionspreis 8.— M.

„ 8. **Der Einfluss der deutschen Litteratur auf die niederländische um die Wende des XVIII. und XIX. Jahrhunderts.** Von Karl Menne. I. Periode der Uebersetzungen; Fabel- und Idyllendichtung; Klopstocks „Messias"; Uebersicht über das Drama. 2.40 M., Subskriptionspreis 2.20 M.

Digitized by Google

Fortsetzung Seite 3.

Fortsetzung von Seite 2.

„ 9. **'Les Echecs amoureux'.** Von E. Sieper. 6.— M., Subskriptionspreis 5.20 M.

„ 10. **Das deutsche Soldatenstück des achtzehnten Jahrhunderts seit Lessings Minna von Barnhelm.** Von K. H. von Stockmayer. 3.— M., Subskriptionspreis 2.60 M.

„ 11. **Owenus und die deutschen Epigrammatiker des XVII. Jahrhunderts.** Von Erich Urban. 1.60 M., Subskriptionspreis 1.40 M.

„ 12. **Poetische Theorien in der italienischen Frührenaissance.** Von Karl Vossler. 2.— M, Subskriptionspreis 1.70 M.

„ 13. **König Eduard III. von England und die Gräfin von Salisbury.** Von Gustav Liebau. 4.50 M., Subskriptionspreis 4.— M.

„ 14. **The Misfortunes of Arthur by Thomas Hughes and Others.** Edited with an Introduction, Notes and Glossary by Harvey Carson Grumbine. 7.— M., Subskriptionspreis 6.— M.

„ 15. **John Heywood's "The Spider and the Flie".** Ein Kulturbild aus dem XVI. Jahrhundert. Von Dr. Jakob Haber. 3.— M., Subskriptionspreis 2.60 M.

„ 16. **Victor Hugo's Dramen** mit besonderer Berücksichtigung ihrer Frauencharaktere. Von A. Sleumer. 8.— M., Subskriptionspreis 7.— M.

„ 17. **Müller von Itzehoe. Sein Leben und seine Werke.** Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Romans im achtzehnten Jahrhundert. Von Albert Brand. 2.40 M. Subskriptionspreis 2.20.

„ 18. **Heliodor und seine Bedeutung für die Litteratur.** Von Michael Öftering. 4.— Mk. Subskriptionspreis 3.50 M.

„ 19. **Thomas Kyd's Spanish Tragedy.** Herausgegeben von J. Schick. I. Kritischer Text und Apparat mit 4 Faksimiles aus alten Quartos. 7.— M., Subskriptionspreis 6.20 M.

„ 20. **Wort und Bedeutung in Goethes Sprache.** Von Ewald A. Boucke. 5.— M., Subskriptionspreis 4.40 M.

„ 21. **Immermanns „Kaiser Friedrich der Zweite".** Ein Beitrag zur Geschichte der Hohenstaufendramen von Werner Deetjen. 4.— M., Subskriptionspreis 3.50 M.

„ 22. **Luigi Pulci and the Morgant Maggiore.** By Lewis Einstein, M.-A. 2.— M., Subskriptionspreis 1,70 M.

In Vorbereitung:

Beiträge zur Geschichte und Charakteristik der französischen Chanson. Von G. Thurau.

Seneca und die deutsche Kunsttragödie des XVII. Jahrhunderts. Von Konrad Kemmerer.

Ludwig Tieck als Lyriker. Von Wilhelm Miessner.

Bei Subskription auf mindestens sechs aufeinanderfolgende Hefte der ganzen Sammlung oder einzelner Litteraturen wird ein ermässigter Subskriptionspreis gewährt.

Lord Byron's Werke. In kritischen Texten mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Eugen Kölbing.

— Bd. I. The Siege of Corinth. 3.— M.
— Bd. II. The Prisoner of Chillon and other poems. 7.— M.

Englische Textbibliothek. Herausgegeben von Johannes Hoops.

Heft 1. **Byron's Prisoner of Chillon.** Herausgegeben von Eugen Kölbing. 1.60 M.
„ 2. **John Gay's Singspiele.** Herausgegeben von Gregor Sarrazin. 3.— M.
„ 3. **Keats' Hyperion.** Herausgegeben von Johannes Hoops. 1.60 M.
„ 4. **Fieldings Tom Thumb.** Herausgegeben von Felix Lindner. 1.60 M.
„ 5. **Shelley's Epipsychidion und Adonais.** Herausgegeben von Richard Ackermann. 1.60 M.
„ 6. **Shakespeare's Tempest.** Herausgegeben von Albrecht Wagner. 2.— M.

Quellenschriften zur neueren deutschen Litteratur- und Geistesgeschichte. Herausgegeben von Albert Leitzmann.

— Bd. I. Briefe von Wilhelm v. Humboldt an Georg Heinrich Ludwig Nicolovius. Herausgegeben von R. Haym. Mit 2 Anhängen. 3.— M.
— Bd. II. Briefwechsel zwischen Gleim und Heinse. Herausgegeben von K. Schüddekopf. 1. Hälfte. 5.— M.
— Bd. III. Tagebuch Wilhelm v. Humboldts von seiner Reise nach Norddeutschland im Jahre 1796. Herausgegeben von Albert Leitzmann. 3.— M.
— Bd. IV. Briefwechsel zwischen Gleim und Heinse. 2. Hälfte. 5.— M.

Alexander Tille, Die Faustsplitter in der Litteratur des 16. bis 18. Jahrhunderts. Nach den ältesten Quellen herausgegeben. 35.— M.

Veit Valentin, Aesthetische Schriften.

1. Bd. Alfred Rethel. 1.50 M.
2. Bd. Goethes Faustdichtung in ihrer künstlerischen Einheit dargestellt. 5.40 M., geb. 6.50.

Hermann Wunderlich, Unsere Umgangsprache in der Eigenart ihrer Satzfügungen dargestellt. 4.50 M., geb. 5.50 M.

Studien zum germanischen Allitterationsvers.

1. **Max Kaluza,** Der altenglische Vers I. Kritik der bisherigen Theorien. 2.40 M.
2. **Max Kaluza,** Der altenglische Vers II. Die Metrik des Beornulfliedes. 2.40 M.
4. **Friedrich Graz,** Die Metrik der sog. Caedmonschen Dichtungen mit Berücksichtigung der Verfasserfrage. 4.— M.
4. **B. Kuhnke,** Der rhythmische Bau der allitterierenden Langzeile in der mittelenglischen Romanze Sir Gawayn and the Grene Knight. 3.— M.

H. Richter, Percy Bysshe Shelley. M. d. Bildniss des Dichters. 10.— M.

Gregor Sarrazin, Thomas Kyd und sein Kreis. 3.— M.

Zeitschrift für Kulturgeschichte. Herausgegeben von Dr. Georg Steinhausen. Jährlich ein Band von 6 Heften zum Preise von 10 M.

Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte. Herausgegeben von Professor Dr. Max Koch. Jährlich ein Band von 6 Heften zum Preise von 14 M.

Digitized by Google

Ohlenroth'sche Buchdruckerei, Erfurt.

JUN 15 1903

LITTERARHISTORISCHE FORSCHUNGEN.
HERAUSGEGEBEN VON
Dr. JOSEF SCHICK, o. ö. Professor an der Universität München
und
Dr. M. Frh. v. WALDBERG, a. o. Professor an der Universität Heidelberg

XXII. HEFT

Luigi Pulci

and the

Morgante Maggiore

By

Lewis Einstein, M. A.

Berlin
Published by Emil Felber
1902

Digitized by Google

Ladenpreis 2.— M.; Subskriptionspreis 1.70 M.

Ankündigung.

Litterarhistorische Forschungen.

Herausgegeben von

Dr. **Josef Schick,** o. ö. Professor an der Universität München

und

Dr. **M. Frhr. v. Waldberg,** a. o. Professor an der Universität Heidelberg

---

Die „L. F." sollen eine Sammelstelle für Arbeiten aus dem Gebiete der Litteraturgeschichte sein, die durch ihren Umfang von der Veröffentlichung in Fachzeitschriften ausgeschlossen sind, aber ihres wissenschaftlichen Wertes wegen eine weitere Verbreitung beanspruchen dürfen. In erster Reihe sind Untersuchungen zur germanischen und vergleichenden Litteraturgeschichte in Aussicht genommen, doch sollen auch gelegentlich Forschungen über romanische Litteraturen, Veröffentlichung von Texten, Urkundenpublikationen sowie methodologische Abhandlungen willkommen sein. — Neben den Arbeiten der Fachgenossen, die den Herausgebern zum Abdruck anvertraut werden, sollen besonders die von letzteren angeregten und geförderten Untersuchungen jüngerer Forscher in sorgsamer Auswahl zur Veröffentlichung gelangen.

Die „Litterarhistorischen Forschungen" erscheinen in zwanglosen Heften von verschiedenem Umfang. Jedes Heft ist einzeln käuflich.

Heft 1. **Machiavelli and the Elizabethan Drama.** Von Edward Meyer. 4 — M., Subskriptionspreis 3.50 M.

„ 2. **Über Friedrich Nicolais Roman „Sebaldus Nothanker".** Ein Beitrag zur Geschichte der Aufklärung. Von Richard Schwinger. 6.— M., Subskriptionspreis 5.20 M.

„ 3. **Lady Pembroke.** Mit Abdruck ihres „Mark Antony". Von Alice H. Luce. 3.— M., Subskriptionspreis 2.60 M.

„ 4. **Benjamin Neukirch, das Haupt der dritten schlesischen Schule.** Von Wilhelm Dorn. 3.— M., Subskriptionspreis 2.60 M.

„ 5. **William Shakespeares Lehrjahre.** Von Gregor Sarrazin. 4.50 M., Subskriptionspreis 4.— M.

„ 6. **Das deutsche Madrigal.** Von Karl Vossler. 3.50 M., Subskriptionspreis 3.— M.

„ 7. **Robinson und Robinsonaden.** Bibliographie, Geschichte, Kritik. Von Hermann Ullrich. I. Bibliographie. 9.— M., Subskriptionspreis 8.— M.

„ 8. **Der Einfluss der deutschen Litteratur auf die niederländische um die Wende des XVIII. und XIX. Jahrhunderts.** Von Karl Menne. I. Periode der Übersetzungen; Fabel- und Idyllendichtung; Klopstocks „Messias"; Übersicht über das Drama. 2.40 M., Subskriptionspreis 2.20 M.

(Fortsetzung umstehend.)

Digitized by Google

Verlag von Emil Felber in Berlin

(Fortsetzung von voriger Seite.)

Heft 9. **"Les Echecs amoureux".** Von E. Sieper. 6.— M., Subskriptionspreis 5.20 M.

„ 10. **Das deutsche Soldatenstück des achtzehnten Jahrhunderts seit Lessings Minna von Barnhelm.** Von K. H. von Stockmayer. 3.— M., Subskriptionspreis 2.60 M.

„ 11. **Owenus und die deutschen Epigrammatiker des XVII. Jahrhunderts.** Von Erich Urban. 1.60 M., Subskriptionspreis 1.40 M.

„ 12. **Poetische Theorien in der italienischen Frührenaissance.** Von Karl Vossler. 2.— M., Subskriptionspreis 1.70 M.

„ 13. **König Eduard III. von England und die Gräfin von Salisbury.** Von Gustav Liebau. 4.50 M., Subskriptionspreis 4.— M.

„ 14. **The Misfortunes of Arthur by Thomas Hughes and Others.** Edited with an Introduction, Notes and Glossary by Harvey Carson Grumbine. 7.— M., Subskriptionspreis 6.— M.

„ 15. **John Heywood's "The Spider and the Flie".** Ein Kulturbild aus dem XVI. Jahrhundert. Von Dr. Jakob Haber. 3.— M., Subskriptionspreis 2.60 M.

„ 16. **Victor Hugos Dramen** mit besonderer Berücksichtigung ihrer Frauencharaktere. Von A. Sleumer. 8.— M., Subskriptionspreis 7.— M.

„ 17. **Müller von Itzehoe. Sein Leben und seine Werke.** Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Romans im achtzehnten Jahrhundert. Von Albert Brand. 2.40 M., Subskriptionspreis 2.20.

„ 18. **Heliodor und seine Bedeutung für die Litteratur.** Von Michael Öftering. 4.— Mk. Subskriptionspreis 3.50 M.

„ 19. **Thomas Kyd's Spanish Tragedy.** Herausgegeben von J. Schick. I. Kritischer Text und Apparat mit 4 Faksimiles aus alten Quartos. 7.— M., Subskriptionspreis 6.20 M.

„ 20. **Wort und Bedeutung in Goethes Sprache.** Von Ewald A. Boucke. 5.— M., Subskriptionspreis 4.40 M.

„ 21. **Immermanns „Kaiser Friedrich der Zweite".** Ein Beitrag zur Geschichte der Hohenstaufendramen von Werner Deetjen. 4.— M., Subskriptionspreis 3.50 M.

„ 22. **Luigi Pulci and the Morgant Maggiore.** By Lewis Einstein, M.-A. 2.— M., Subskriptionspreis 1.70 M.

„ 23. **Der Refrain in der französischen Chanson.** Von Gustav Thurau. 12.— M., Subskriptionspreis 10.60 M.

In Vorbereitung:

Seneca und die deutsche Kunsttragödie des XVII. Jahrhunderts. Von Konrad Kemmerer.

Ludwig Tieck als Lyriker. Von Wilhelm Miessner.

Bei Subskription auf mindestens sechs aufeinanderfolgende Hefte der ganzen Sammlung oder einzelner Litteraturen wird ein ermässigter Subskriptionspreis gewährt.

Digitized by Google

Verlag von Emil Felber in Berlin

Lord Byron's Werke. In kritischen Texten mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Eugen Kölbing.
— Bd. I. The Siege of Corinth. 3.— M.
— Bd. II. The Prisoner of Chillon and other poems. 7.— M.

Englische Textbibliothek. Herausgegeben von Johannes Hoops.
Heft 1. **Byron's Prisoner of Chillon.** Herausgegeben von Eugen Kölbing. 1.60 M.
„ 2. **John Gay's Singspiele.** Herausgegeben von Gregor Sarrazin. 3.— M.
„ 3. **Keats' Hyperion.** Herausgegeben von Johannes Hoops. 1.60 M.
„ 4. **Fieldings Tom Thumb.** Herausgegeben von Felix Lindner. 1.60 M.
„ 5. **Shelley's Epipsychidion und Adonais.** Herausgegeben von Richard Ackermann. 1.60 M.
„ 6. **Shakespeare's Tempest.** Herausgegeben von Albrecht Wagner. 2.— M.

Quellenschriften zur neueren deutschen Litteratur- und Geistesgeschichte. Herausgegeben von Albert Leitzmann.
— Bd. I. Briefe von Wilhelm v. Humboldt an Georg Heinrich Ludwig Nicolovius. Herausgegeben von R. Haym. Mit 2 Anhängen. 3.— M.
— Bd. II. Briefwechsel zwischen Gleim und Heinse. Herausgegeben von K. Schüddekopf. 1. Hälfte. 5.— M.
— Bd. III. Tagebuch Wilhelm v. Humboldts von seiner Reise nach Norddeutschland im Jahre 1796. Herausgegeben von Albert Leitzmann. 3.— M.
— Bd. IV. Briefwechsel zwischen Gleim und Heinse. 2. Hälfte. 5.— M.

Alexander Tille, Die Faustsplitter in der Litteratur des 16. bis 18. Jahrhunderts. Nach den ältesten Quellen herausgegeben. 35.— M.

Veit Valentin, Aesthetische Schriften.
1. Bd. Alfred Rethel. 1.50 M.
2. Bd. Goethes Faustdichtung in ihrer künstlerischen Einheit dargestellt. 5.40 M., geb. 6.50.

Hermann Wunderlich, Unsere Umgangsprache in der Eigenart ihrer Satzfügungen dargestellt. 4.50 M., geb. 5.50 M.

Studien zum germanischen Allitterationsvers.
1. **Max Kaluza,** Der altenglische Vers I. Kritik der bisherigen Theorien. 2.40 M.
2. **Max Kaluza,** Der altenglische Vers II. Die Metrik des Beornulfliedes. 2.40 M.
4. **Friedrich Graz,** Die Metrik der sog. Caedmonschen Dichtungen mit Berücksichtigung der Verfasserfrage. 4.— M.
4. **B. Kuhnke,** Der rhythmische Bau der allitterierenden Langzeile in der mittelenglischen Romanze Sir Gawayn and the Grene Knight. 3.— M.

H. Richter, Percy Bysshe Shelley. M. d. Bildniss des Dichters. 10.— M.

Gregor Sarrazin, Thomas Kyd und sein Kreis. 3.— M.

Zeitschrift für Kulturgeschichte. Herausgegeben von Dr. Georg Steinhausen. Jährlich ein Band von 6 Heften zum Preise von 10 M.

Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte. Herausgegeben von Professor Dr. Max Koch. Jährlich ein Band von 6 Heften zum Preise von 14 M.

Digitized by Google

Ohlenroth'sche Buchdruckerei, Erfurt.

LITTERARHISTORISCHE FORSCHUNGEN.
HERAUSGEGEBEN VON
Dr. JOSEF SCHICK, o. ö. Professor an der Universität München
und
Dr. M. Frh. v. WALDBERG, a. o. Professor an der Universität Heidelberg
XXIII. HEFT

Der Refrain in der französischen Chanson

Beiträge zur Geschichte und Charakteristik des französischen Kehrreims

von

Gustav Thurau

BERLIN
VERLAG VON EMIL FELBER
1901

Ladenpreis 12.— M.; Subskriptionspreis 10.60 M.

Digitized by Google

Ankündigung.

Litterarhistorische Forschungen.

Herausgegeben von

Dr. **Josef Schick,** o. ö. Professor an der Universität München

und

Dr. **M. Frhr. v. Waldberg,** a. o Professor an der Universität Heidelberg.

Die „L. F." sollen eine Sammelstelle für Arbeiten aus dem Gebiete der Litteraturgeschichte sein, die durch ihren Umfang von der Veröffentlichung in Fachzeitschriften ausgeschlossen sind, aber ihres wissenschaftlichen Wertes wegen eine weitere Verbreitung beanspruchen dürfen. In erster Reihe sind Untersuchungen zur germanischen und vergleichenden Litteraturgeschichte in Aussicht genommen, doch sollen auch gelegentlich Forschungen über romanische Litteraturen, Veröffentlichung von Texten, Urkundenpublikationen sowie methodologische Abhandlungen willkommen sein. — Neben den Arbeiten der Fachgenossen, die den Herausgebern zum Abdruck anvertraut werden, sollen besonders die von letzteren angeregten und geförderten Untersuchungen jüngerer Forscher in sorgsamer Auswahl zur Veröffentlichung gelangen.

Die „Litterarhistorischen Forschungen" erscheinen in zwanglosen Heften, von verschiedenem Umfang. Jedes Heft ist einzeln käuflich.

Heft 1. **Machiavelli and the Elizabethan Drama.** Von Edward Meyer. 4.— M., Subskriptionspreis 3.50 M.

„ 2. **Über Friedrich Nicolais Roman „Sebaldus Nothanker".** Ein Beitrag zur Geschichte der Aufklärung. Von Richard Schwinger. 6.— M., Subskriptionspreis 5.20 M.

„ 3. **Lady Pembroke.** Mit Abdruck ihres „Mark Antony". Von Alice H. Luce. 3.— M., Subskriptionspreis 2.60 M

„ 4. **Benjamin Neukirch, das Haupt der dritten schlesischen Schule.** Von Wilhelm Dorn. 3.— M., Subskriptionspreis 2.60 M.

„ 5. **William Shakespeares Lehrjahre.** Von Gregor Sarrazin. 4.50 M., Subskriptionspreis 4.— M.

„ 6. **Das deutsche Madrigal.** Von Karl Vossler. 3.50 M., Subskriptionspreis 3.— M.

„ 7. **Robinson und Robinsonaden.** Bibliographie, Geschichte, Kritik. Von Hermann Ullrich. I. Bibliographie. 9.— M., Subskriptionspreis 8.— M.

„ 8. **Der Einfluss der deutschen Litteratur auf die niederländische um die Wende des XVIII. und XIX. Jahrhunderts.** Von Karl Menne. I. Periode der Uebersetzungen; Fabel- und Idyllendichtung; Klopstocks „Messias"; Uebersicht über das Drama. 2.40 M., Subskriptionspreis 2.20 M.

Digitized by Google

Fortsetzung Seite 3.

Fortsetzung von Seite 2.

„ 9. **'Les Echecs amoureux'.** Von E. Sieper. 6.— M., Subskriptionspreis 5.20 M.

„ 10. **Das deutsche Soldatenstück des achtzehnten Jahrhunderts seit Lessings Minna von Barnhelm.** Von K. H. von Stockmayer. 3.— M., Subskriptionspreis 2.60 M.

„ 11. **Owenus und die deutschen Epigrammatiker des XVII. Jahrhunderts.** Von Erich Urban. 1.60 M., Subskriptionspreis 1.40 M.

„ 12. **Poetische Theorien in der italienischen Frührenaissance.** Von Karl Vossler. 2.— M., Subskriptionspreis 1.70 M.

„ 13. **König Eduard III. von England und die Gräfin von Salisbury.** Von Gustav Liebau. 4.50 M., Subskriptionspreis 4.— M.

„ 14. **The Misfortunes of Arthur by Thomas Hughes and Others.** Edited with an Introduction, Notes and Glossary by Harvey Carson Grumbine. 7.— M., Subskriptionspreis 6.— M.

„ 15. **John Heywood's "The Spider and the Flie".** Ein Kulturbild aus dem XVI. Jahrhundert. Von Dr. Jakob Haber. 3.— M., Subskriptionspreis 2.60 M.

„ 16. **Victor Hugo's Dramen** mit besonderer Berücksichtigung ihrer Frauencharaktere. Von A. Sleumer. 8.— M., Subskriptionspreis 7.— M.

„ 17. **Müller von Itzehoe. Sein Leben und seine Werke.** Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Romans im achtzehnten Jahrhundert. Von Albert Brand. 2.40 M. Subskriptionspreis 2.20.

„ 18. **Heliodor und seine Bedeutung für die Litteratur.** Von Michael Öftering. 4.— Mk. Subskriptionspreis 3.50 M.

„ 19. **Thomas Kyd's Spanish Tragedy.** Herausgegeben von J. Schick. I. Kritischer Text und Apparat mit 4 Faksimiles aus alten Quartos. 7.— M., Subskriptionspreis 6.20 M.

„ 20. **Wort und Bedeutung in Goethes Sprache.** Von Ewald A. Boucke. 5.— M., Subskriptionspreis 4.40 M.

„ 21. **Immermanns „Kaiser Friedrich der Zweite".** Ein Beitrag zur Geschichte der Hohenstaufendramen von Werner Deetjen. 4.— M., Subskriptionspreis 3.50 M.

„ 22. **Luigi Pulci and the Morgant Maggiore.** By Lewis Einstein, M.-A. 2.— M., Subskriptionspreis 1,70 M.

„ 23. **Der Refrain in der französischen Chanson.** Von Gustav Thurau. 12.— M., Subskriptionspreis 10.60 M.

In Vorbereitung:

Seneca und die deutsche Kunsttragödie des XVII. Jahrhunderts. Von Konrad Kemmerer.

Ludwig Tieck als Lyriker. Von Wilhelm Miessner.

Bei Subskription auf mindestens sechs aufeinanderfolgende Hefte der ganzen Sammlung oder einzelner Litteraturen wird ein ermässigter Subskriptionspreis gewährt.

Digitized by Google

Lord Byron's Werke. In kritischen Texten mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Eugen Kölbing.

— Bd. I. The Siege of Corinth. 3.— M.
— Bd. II. The Prisoner of Chillon and other poems. 7.— M.

Englische Textbibliothek. Herausgegeben von Johannes Hoops.

Heft 1. **Byron's Prisoner of Chillon.** Herausgegeben von Eugen Kölbing. 1.60 M.
„ 2. **John Gay's Singspiele.** Herausgegeben von Gregor Sarrazin. 3.— M.
„ 3. **Keats' Hyperion.** Herausgegeben von Johannes Hoops. 1.60 M.
„ 4. **Fieldings Tom Thumb.** Herausgegeben von Felix Lindner. 1.60 M.
„ 5. **Shelley's Epipsychidion und Adonais.** Herausgegeben von Richard Ackermann. 1.60 M.
„ 6. **Shakespeare's Tempest.** Herausgegeben von Albrecht Wagner. 2.— M.

Quellenschriften zur neueren deutschen Litteratur- und Geistesgeschichte. Herausgegeben von Albert Leitzmann.

— Bd. I. Briefe von Wilhelm v. Humboldt an Georg Heinrich Ludwig Nicolovius. Herausgegeben von R. Haym. Mit 2 Anhängen. 3.— M.
— Bd. II. Briefwechsel zwischen Gleim und Heinse. Herausgegeben von K. Schüddekopf. 1. Hälfte. 5.— M.
— Bd. III. Tagebuch Wilhelm v. Humboldts von seiner Reise nach Norddeutschland im Jahre 1796. Herausgegeben von Albert Leitzmann. 3.— M.
— Bd. IV. Briefwechsel zwischen Gleim und Heinse. 2. Hälfte. 5.— M.

Alexander Tille, Die Faustsplitter in der Litteratur des 16. bis 18. Jahrhunderts. Nach den ältesten Quellen herausgegeben. 35.— M.

Veit Valentin, Aesthetische Schriften.

1. Bd. Alfred Rethel. 1.50 M.
2. Bd. Goethes Faustdichtung in ihrer künstlerischen Einheit dargestellt. 5.40 M., geb. 6.50.

Hermann Wunderlich, Unsere Umgangsprache in der Eigenart ihrer Satzfügungen dargestellt. 4.50 M., geb. 5.50 M.

Studien zum germanischen Allitterationsvers.

1. **Max Kaluza,** Der altenglische Vers I. Kritik der bisherigen Theorien. 2.40 M.
2. **Max Kaluza,** Der altenglische Vers II. Die Metrik des Beornulfliedes. 2.40 M.
4. **Friedrich Graz,** Die Metrik der sog. Caedmonschen Dichtungen mit Berücksichtigung der Verfasserfrage. 4.— M.
4. **B. Kuhnke,** Der rhythmische Bau der allitterierenden Langzeile in der mittelenglischen Romanze Sir Gawayn and the Grene Knight. 3.— M.

H. Richter, Percy Bysshe Shelley. M. d. Bildniss des Dichters. 10.— M.

Gregor Sarrazin, Thomas Kyd und sein Kreis. 3.— M.

Zeitschrift für Kulturgeschichte. Herausgegeben von Dr. Georg Steinhausen. Jährlich ein Band von 6 Heften zum Preise von 10 M.

Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte. Herausgegeben von Professor Dr. Max Koch. Jährlich ein Band von 6 Heften zum Preise von 14 M.

Ohlenroth'sche Buchdruckerei, Erfurt.

Digitized by Google

LITTERARHISTORISCHE FORSCHUNGEN.
HERAUSGEGEBEN VON
Dr. JOSEF SCHICK, o. ö. Professor an der Universität München
und
Dr. M. Frh. v. WALDBERG, a. o. Professor an der Universität Heidelberg
XXIV. HEFT

Ludwig Tiecks Lyrik

Eine Untersuchung

von

Wilhelm Miessner

Berlin
Verlag von Emil Felber
1902

Digitized by Google

Ladenpreis 2,40 M.; Subskriptionspreis 2,20 M.

Digitized by Google

Digitized by Google

Verlag von Emil Felber in Berlin

Lord Byron's Werke. In kritischen Texten mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Eugen Kölbing.
— Bd. I. The Siege of Corinth. 3.— M.
— Bd. II. The Prisoner of Chillon and other poems. 7.— M.

Englische Textbibliothek. Herausgegeben von Johannes Hoops.
Heft 1. **Byron's Prisoner of Chillon.** Herausgegeben von Eugen Kölbing. 1.60 M.
„ 2. **John Gay's Singspiele.** Herausgegeben von Gregor Sarrazin. 3.— M.
„ 3. **Keats' Hyperion.** Herausgegeben von Johannes Hoops. 1.60 M.
„ 4. **Fieldings Tom Thumb.** Herausgegeben von Felix Lindner. 1.60 M.
„ 5. **Shelley's Epipsychidion und Adonais.** Herausgegeben von Richard Ackermann. 1.60 M.
„ 6. **Shakespeare's Tempest.** Herausgegeben von Albrecht Wagner. 2.— M.

Quellenschriften zur neueren deutschen Litteratur- und Geistesgeschichte. Herausgegeben von Albert Leitzmann.
— Bd. I. Briefe von Wilhelm v. Humboldt an Georg Heinrich Ludwig Nicolovius. Herausgegeben von R. Haym. Mit 2 Anhängen. 3.— M.
— Bd. II. Briefwechsel zwischen Gleim und Heinse. Herausgegeben von K. Schüddekopf. 1. Hälfte. 5.— M.
— Bd. III. Tagebuch Wilhelm v. Humboldts von seiner Reise nach Norddeutschland im Jahre 1796. Herausgegeben von Albert Leitzmann. 3.— M.
— Bd. IV. Briefwechsel zwischen Gleim und Heinse. 2. Hälfte. 5.— M.

Alexander Tille, Die Faustsplitter in der Litteratur des 16. bis 18. Jahrhunderts. Nach den ältesten Quellen herausgegeben. 35.— M.

Veit Valentin, Aesthetische Schriften.
1. Bd. Alfred Rethel. 1.50 M.
2. Bd. Goethes Faustdichtung in ihrer künstlerischen Einheit dargestellt. 5.40 M., geb. 6.50.

Hermann Wunderlich, Unsere Umgangsprache in der Eigenart ihrer Satzfügungen dargestellt. 4.50 M., geb. 5.50 M.

Studien zum germanischen Allitterationsvers.
1. **Max Kaluza,** Der altenglische Vers I. Kritik der bisherigen Theorien. 2.40 M.
2. **Max Kaluza,** Der altenglische Vers II. Die Metrik des Beornulfliedes. 2.40 M.
4. **Friedrich Graz,** Die Metrik der sog. Caedmonschen Dichtungen mit Berücksichtigung der Verfasserfrage. 4.— M.
4. **B. Kuhnke,** Der rhythmische Bau der allitterierenden Langzeile in der mittelenglischen Romanze Sir Gawayn and the Grene Knight. 3.— M.

H. Richter, Percy Bysshe Shelley. M. d. Bildniss des Dichters. 10.— M.

Gregor Sarrazin, Thomas Kyd und sein Kreis. 3.— M.

Zeitschrift für Kulturgeschichte. Herausgegeben von Dr. Georg Steinhausen. Jährlich ein Band von 6 Heften zum Preise von 10 M.

Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte. Herausgegeben von Professor Dr. Max Koch. Jährlich ein Band von 6 Heften zum Preise von 14 M.

Digitized by Google

Digitized by Google

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES

This book is due on the last date stamped below.

Digitized by Google

L71
21-24

37672
L71 V21-24

Digitized by Google

AUG 9 1941